

BORGES Y LA POSMODERNIDAD

Cristina Piña

Universidad Nacional de Mar del Plata

Cualquiera que esté más o menos al tanto de la amplia bibliografía escrita sobre la obra de Borges conoce las opiniones críticas divergentes acerca de su ubicación respecto de ese inevitable clivaje que divide el panorama cultural y filosófico del siglo: el que separa a la Modernidad de la Postmodernidad y que tanta tinta ha hecho correr en los últimos años.

Sin desconocer que, en un primer momento-que luego el propio autor se empeñará en borrar a fuerza de exclusiones de palabras y poemas enteros- su poesía se inscribe en esa última manifestación de la mentalidad moderna que es la vanguardia, así como que, a posteriori, aquella se orienta formalmente hacia un clasicismo más depurado, considero que sus relatos lo convierten no ya en el principal antecesor de la posmodernidad en el campo de la narrativa sino en un auténtico posmoderno *avant la lettre*.

Al respecto, señalo que esta postura, asimismo, me lleva a no coincidir, más allá del respeto que le profeso por su lucidez crítica, con las ideas de Ricardo Piglia en lo relativo a considerar a Borges el último escritor del siglo XIX, por contraposición con Arlt, a quien el narrador argentino identifica como el primer novelista del siglo XX.

Esta afirmación del carácter de posmoderno *avant la lettre* se apoya tanto en el conjunto de rasgos que constituyen lo más propio de la escritura borgiana, como en la actitud ante la Razón moderna que ellos denuncian, por lo cual me parece fundamental partir de una recuperación de los postulados centrales que sustentan a la Modernidad para así apreciar en qué medida la escritura borgiana los subvierte.

La Modernidad y el predominio de la razón

Como lo han señalado diversos pensadores, la razón es el presupuesto epistemológico básico de la Modernidad.

En efecto, por un lado la razón es el factor constitutivo del **sujeto**, como lo podemos advertir en la famosa afirmación del *Discurso del método* de Descartes: *cogito ergo sum*.

Pero dicho *cogito* constitutivo de la subjetividad también aparece como el elemento a partir del cual, por un lado, el sujeto puede conocerse en su carácter de conciencia unitaria e idéntica a sí misma y, por el otro, como el instrumento para conocer la realidad exterior, pues ésta se pliega a las leyes racionales según el concepto de **ciencia** generado por la Modernidad. Al respecto, la **ciencia** se presenta para la Modernidad como aquella actividad racional y objetiva que nos permite acceder a la verdad en el plano del conocimiento.

Asimismo, dicho papel rector de la razón se extiende al plano de la concepción teleológica de la historia, a la que se entiende como **progreso** pues, al estar los actos humanos gobernados por la ubicua razón, la humanidad se dirige hacia su perfeccionamiento y superación por el ejercicio sistemático de la racionalidad.

Es decir que esta idea de razón, que cristaliza en una **ideología progresista** respecto de la **ciencia**, la **historia** y la **moral social** e **individual** y se apoya en la creencia en un fundamento u origen trascendentes que garantizan el sentido, da asimismo origen

a un conjunto de nociones que constituyen, por así llamarlo, el núcleo epistémico del período, el cual se podría sintetizar en los siguientes conceptos: determinismo, universalidad, emancipación, unidad, homogeneidad y continuidad.

También, a una concepción del **lenguaje** que no pone en duda la adecuación entre las palabras y las cosas -en tanto que, como decía antes, ambas responden a la racionalidad rectora que garantiza el acceso al conocimiento- y que considera al lenguaje el medio idóneo para alcanzar la **verdad**.

Finalmente, esta **Episteme de la Modernidad** -o de lo Mismo- está regida por una lógica atributiva, binaria y jerárquica incapaz de pensar la diferencia e implica una serie de presupuestos de tipo filosófico que podríamos sintetizar en los siguientes:

- la posibilidad de acceso a una **verdad**
- la remisión a un **origen trascendente**
- la adecuación entre **las palabras y las cosas**
- la existencia de un **sentido unívoco**

Sin embargo, como consecuencia del fracaso de los presupuestos y puntos de sustentación de la razón y de la razón misma a partir del pensamiento de autores como Marx, Nietzsche, Freud y Saussure, para sólo citar los principales, a partir del siglo XIX se produce una **quiebra epistemológica** que nos llevará lentamente a entrar en lo que se ha dado en llamar **posmodernidad** y a la que contribuyen, en el plano del pensamiento, Heidegger, Lacan, Deleuze, Derrida y Foucault, así como, en el campo de la ciencia, Einstein y Bohr, entre otros, y, en el de la organización del estado y la sociedad, los sucesivos totalitarismos y guerras del siglo. Este momento de la cultura y el pensamiento está caracterizado por los siguientes rasgos

- frente a la quiebra del concepto de sujeto, la noción, primero, de **inconsciente** y luego de **simulacro-fantasma**;
- frente a la ruptura del concepto de ciencia como camino hacia la verdad, el principio de **indeterminación**, la convicción de que es **imposible el conocimiento** tanto de uno mis-

mo, del otro y del mundo y, en general, el **descentramiento y relativización** de las categorías de conocimiento;

- frente a la ruptura de la concepción progresista de la historia, lo que implica el fin de las utopías sociales y políticas como formas rígidas y hegemónicas de la razón histórica, las nociones de **pluralismo y tolerancia**;
- frente al repudio de toda dimensión trascendente que garantice la univocidad del sentido, la unidad del ser y el universalismo, los principios de **multiplicidad, heterogeneidad, proliferación, individualismo y narcisismo**;
- frente a la ruptura, por fin, de la lógica ordenancista que estructuraba la experiencia y el pensamiento, la instauración del **pensamiento débil**, que va a eludir las oposiciones binarias estructurantes del pensamiento occidental moderno.

Dichas transformaciones, por otra parte, no podía ser ignoradas por el arte, y así la narrativa posmoderna incorporará una serie de rasgos que, tanto como la oponen a la narrativa moderna lo hacen a las vanguardias, en tanto que éstas son el último avatar de la mentalidad moderna -según lo plantea con tanta lucidez Gilles Lipovetzky en su libro *La era del vacío-*, al presentarse como ruptura con un pasado a partir de una actitud revolucionaria que todavía cree en una **utopía social**, en la posibilidad del arte de cambiar la realidad, en un principio de progreso social, artístico y científico y en un heroísmo intelectual y estético

Rasgos posmodernos en la narrativa de Jorge Luis Borges

Creo que tras la sintética enumeración previa de los rasgos más salientes de la posmodernidad, estoy en condiciones de detenerme en ese conjunto de recursos literarios puestos en circulación por Borges que han llegado a ser casi su "marca registrada" y advertir su total coincidencia con aquéllos señalados por la crítica como propios de la posmodernidad

Si, sintetizando lo que señalaba antes acerca de la crisis de la Modernidad, se puede decir que ésta se caracteriza por el borramiento de las oposiciones binarias centrales que la estructuraban, **el principio de ruptura e hibridación en cuanto al discurso y a la esfera propia de lo literario** será uno de los rasgos predominantes de la nueva ficción. Así, se anulará el principio de **división** que predominaba en los **géneros literarios** y su campo se presentará como ámbito de hibridación y experimentación.

Dicha **hibridación** se dará, en primer término, entre discursividades consideradas jerárquicamente contrarias, como es el caso de los **géneros populares o menores** y los "**serios**", de donde surge la apropiación y elevación a la categoría de "literatura seria" de la **narrativa policial**, subgénero popular en el que no sólo Borges escribió algunos de sus relatos más memorables, sino que, a través de la colección "El séptimo círculo", impuso en el mundo cultural argentino, con el consecuente borramiento de los límites entre literatura culta y literatura popular.

Y ya que estoy hablando de la apropiación y elevación a la categoría de "literatura seria" de la narrativa policial, es importante, antes de proseguir con el señalamiento de los rasgos posmodernos de la escritura borgiana, que me detenga en la manipulación que el autor hace de este género popular, la cual coincide con la orientación subversiva que, respecto de la razón moderna, podemos señalar como propia de la posmodernidad.

En efecto, en "La muerte y la brújula" Borges hace un juego con el género policial que lo lleva a sus límites de legibilidad en tanto que género moderno por antonomasia por estar regido por la razón y desarrollarse, enteramente, a partir del principio deductivo.

El género policial, tal como se lo plantea de Poe en adelante, al margen de presentarse como un género popular excluido de la literatura culta, aparece como una especie literaria de neto corte racional, pues en él todo tiende hacia el saber a través de la resolución racional del enigma -el cual se puede sintetizar en una serie de

preguntas: quién, cómo, cuando, dónde, por qué-, pero también donde dicha racionalidad superior está depositada privilegiadamente en el **detective**, quien supera por su poder deductivo al **criminal**. También, porque basa sus categorías centrales de **criminal-perseguido o vigilado y detective-perseguidor o vigilante** en una clara oposición binaria.

Dicho principio de racionalidad y oposición se repite en la estructura de la acción, la cual se organiza según dos series temporales de hechos: en el pasado, la serie del crimen; en el presente, la de la **pesquisa**.

Por fin, se trata de **un género** donde todo es significativo, tiende a un sentido y un cierre que implica el restablecimiento de un orden, al cual se llega siguiendo una progresión ordenada.

Ahora bien, ¿qué ocurre con tales parámetros cuando nos enfrentamos con "La muerte y la brújula"?

Ante todo, se da una inversión de la oposición binaria central **criminal/ detective** en su carácter respectivo de **perseguido/ perseguidor** pues, en rigor, el criminal es quien persigue al detective para convertirlo en su víctima, en función de lo cual también se invierte el principio de mayor inteligencia y capacidad de raciocinio, que ahora queda del lado del criminal. Este rasgo nos lleva, asimismo, a un sutil enjuiciamiento de la razón, la cual, en rigor, sólo sirve para llevar a la muerte a su anterior depositario privilegiado.

Esta inversión del lugar de la racionalidad y de las categorías de perseguidor/ perseguido se ve acompañada por similar inversión de las dos tradicionales series temporales de hechos, ya que la serie del crimen aparece como **futura** respecto de la de la **pesquisa**, pues surge de ella y como consecuencia de ella.

Y esto nos lleva a una consecuente -y nietszcheana diría yo- inversión de la tradicional relación entre **causa/ efecto**, ya que el crimen aparece como efecto de la **pesquisa**. En otro sentido, siguiendo esta lógica invertida que Borges pone en juego respecto de los pares opuestos del cuento, obedecer al mandato moderno del

todo es significativo que rige a la narrativa policial conduce a Lönnrot a manejarse según una "lógica demente" que favorece su muerte.

De igual manera, el sentido, el cierre y el restablecimiento de un orden invierten los tradicionales en la narrativa policial, pues el cierre restablece el orden de la **venganza**, no el del justo castigo por el crimen cometido -recordemos que el detective es el delegado del orden y el poder-, al par que relativiza la noción de verdad llevándola al mero plano de opinión impuesta por aquellos que detentan el poder en la sociedad.

Por fin, y de nuevo invirtiendo la causalidad operante en la narrativa policial moderna, el primer crimen carece de causalidad, pues está regido por el puro **azar**.

Dejando ahora esta breve reflexión sobre el género policial y volviendo a la apuntada anulación de fronteras entre lo "elevado" y lo "bajo", ésta se percibe también, aunque en otro sentido, en los cuentos de cuchilleros, malevos y gauchos escritos por Borges -que tanto molestaban a su madre por lo "grosero" de los personajes elegidos- y que nada tienen que ver con el "criollismo" o el cultivo de la "literatura gauchesca" de sus antecesores o incluso de sus pares de generación, sino con una **vocación por las orillas y los márgenes**, que revela una actitud de recusación de la línea "central" y "elevada" de la cultura, pero carente de toda intención "moderna" de reivindicación.

Otra forma de borramiento de los límites inherentes a la concepción literaria de la Modernidad -la cual, tras la rebelión romántica contra las preceptivas sofocantes se empeñó, sin embargo, en delimitar teóricamente el juego de diferencias y similitudes entre los géneros literarios- es la hibridación que se registra entre discursividades que aquella consideraba incompatibles lo cual se percibe en la **hibridez genérica** de los textos borgianos. En efecto, cuando uno lee "Pierre Menard, autor del Quijote" o "El acercamiento a Almotásim" -para sólo citar dos de ellos- bien puede preguntarse si se trata de ensayos filosóficos, crítica literaria o cuentos, lo mismo que en muchas páginas de sus cuentos hay más ten-

sión poética que en sus poemas -pienso, por ejemplo, en el comienzo de "Funes el memorioso" o "Las ruinas circulares" o en la memorable descripción del aleph en el relato homónimo-, mientras que muchos de sus poemas, en cambio, derivan hacia la narración o la reflexión de tipo filosófico -"El golem" o "Límites"- . Y hasta en aquellos relatos que se adecuan más a las tradiciones del género, a cada momento nos tropezamos con reflexiones metaliterarias -la estupenda mala fe con que Borges se ríe a carcajadas en "El Aleph" de los intentos de "representación" realista a través del personaje de Carlos Argentino Daneri- o que nos remiten a la filosofía o la ciencia, reflexiones que, para colmo, en muchos casos socavan el estatuto epistemológico que les atribuyó la Modernidad -la famosa calificación de la metafísica como una "rama de la literatura fantástica".

Y ya que de géneros he hablado, podemos interpretar que la recusación borgiana de la **novela** - género progresivamente más valorado a lo largo de la Modernidad - en favor de formas híbridas y breves, implica desestimarla en tanto que "metarrelato" que aspira a representar lo social y lo subjetivo, al par que se erige en una forma de conocimiento de tales dimensiones.

En la misma línea de socavamiento de los límites, si bien ahora de los planteados entre ficción y realidad, se inscribe su constante **juego con las categorías de autor, narrador y personaje**. Tal ruptura se da, básicamente, de dos maneras: por un lado, por medio de la **incrustación de elementos** autobiográficos en el cuerpo de la narración, como en los casos en que usa "Borges" para saturarlas; por otro, por medio de la **inclusión de figuras del entorno cultural argentino** en los relatos de corte más "fantástico" o "antirrealista" -Bioy Casares, Mastronardi y Martínez Estrada en "Tlön, Uqbar y Orbis Tertius", por ejemplo, o el propio Borges en "El Aleph"-, con lo cual el lector puede terminar incurriendo en el disparate de preguntarse si, en realidad, los sabios de Tlön no existieron y si en cualquier momento no irá a encontrarse con un *hrönir*,

o si el "Borges" sujeto empírico experimentó la revelación del Aleph en casa del ficticio (¿o real?) Carlos Argentino Daneri..

Ahora bien, que las categorías tradicionales se socaven entre sí y que las "identidades" respectivas se superpongan y se enmascaren no implica que éstas, en sí mismas, mantengan alguna unidad o delimitación propia, pues el recurso de borramiento de las fronteras entre ficción y realidad se combina con el de **disolución o estallido de la identidad subjetiva como entidad unitaria**, sea cual fuere el nivel de articulación literaria en el cual nos centremos, con la peculiaridad de adoptar dos formas más o menos estables de ruptura: sea a partir de su duplicación en dos instancias reversibles, sea por una multiplicación que nos lleva a su directo anonadamiento.

El más evidente en lo que se refiere a la categoría **autor** es el juego entre "Borges y yo", que va mucho más allá de la mera distinción -según lo señalaron algunos estructuralistas- entre el individuo concreto y el "autor" como categoría literaria, o del juego -al estilo romántico- entre el yo y el doble, pues en ambas distinciones se mantiene la diferencia entre un "original" y una "copia" o "máscara" valiosa por ser mimesis de aquél -ya que, en el caso del doble, éste se presenta como auténtico origen y verdad del sujeto, a raíz de lo cual es jerárquicamente superior a él-, mientras que el juego borgiano se da entre **simulacros-fantasmas** en el sentido deleuziano, donde no hay anclaje o prioridad posible, pues se ha disuelto la sustantividad del sujeto. A este respecto, en el cuento "El inmortal" cabría sumar al concepto de "simulacro-fantasma" el de **nomadismo** -también deleuziano- pues el estallido subjetivo del protagonista está asociado con su nomadismo espacio-temporal -no en vano Cartáphilus es "el judío errante"-, entendido aquél como un trayecto ilimitado y subversivo en el que, esquivando lo igual, el límite, lo Mismo o lo Semejante, el personaje se embarca en una línea de fuga de la subjetividad unitaria y centrada.

Algo similar ocurre en el nivel del **narrador**, donde en "El inmortal", por ejemplo, somos testigos de la deriva de una subjeti-

vidad a otra hasta la revelación del anonadamiento final: "Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto".

Por fin, en el nivel del **personaje**, vuelve a repetirse la experiencia de la disolución de la identidad, pues desde el Aureliano protagonista de "Los teólogos" o el Kilpatrick de "Tema del traidor y del héroe" al sacerdote de Tzinacán de "La escritura del Dios", los desdoblamientos y estallidos de la identidad nos arrastran, vertiginosamente, de quien es "uno y el otro" a quien es todos y, por lo tanto, nadie. Asimismo, pero ya fuera de tales juegos entre autor/narrador/ personaje, merece citarse la inversión de la relación cuasi causal que tradicionalmente se establece entre realidad y ficción que se plantea en "Tema del traidor y del héroe", pues en este cuento el asesinato de Kilpatrick en un teatro, según el guión de Nolan, antecede el de Lincoln que se dará en el plano de la realidad.

Similar función -en el doble sentido de oscilación en cuanto a la "verdad", por parte del lector, y de burla a sus presupuestos epistemológicos y su credulidad ante la autoridad de la letra escrita, por parte del autor- cumplen las infinitas fuentes falsas y citas inventadas de las que Borges usa y abusa en sus textos, sea bajo la forma de una desopilante acumulación de erudición engañosa -por cierto que mechada con libros existentes-, sea bajo la forma de autores y textos inventados sobre los que arma sus ejemplos de "crítica literaria fantástica", para llamarlos de alguna manera, y de los cuales "El acercamiento a Almotásim" es una ilustración privilegiada.

Dicho regocijado juego con el saber, por fin, nos lleva a la actitud de "**revisitación**" **lúdica del pasado y de la tradición**, ante los cuales Borges se planta, no ya con la actitud de negación o de superación negadora del vanguardista "moderno" -que todavía

puede rastrearse en sus poemas ultraístas, pero que el propio autor bien se cuidó de borrar con el correr del tiempo-, sino con la del desencantado que, si bien puede sentir nostalgia ante los intentos de explicación abarcadora de la realidad, es esencialmente escéptico respecto de ellos y los valora por su dimensión estética. Esto, en otro sentido convierte a sus narraciones en un auténtico *patchwork* de citas, cuyo juego -a veces vertiginoso- de nexos intertextuales nos enfrenta con una literatura que, más que escribir sobre hechos, se escribe desde y en relación con otros textos.

En otro sentido, tal manipulación encierra la afirmación de un principio de **incertidumbre** que, cuando se traslada al plano de la negación del principio de causalidad en lo relativo al ordenamiento de los hechos, nos lleva a orbes narrativos donde impera el **azar**, como es el caso del disparador de los sucesos en "La muerte y la brújula", si bien luego todo seguirá la implacable lógica analógica de la explicación religiosa propugnada por Lönnrot

Como última ruptura de dimensiones consideradas heterogéneas y estructuradas como pares binarios por la lógica moderna, el juego entre sueño y realidad que aparece en "Las ruinas circulares" nuevamente subvierte el paradigma imperante en dicho período, en un gesto que nos remite directamente a la negación del *Discurso del método*.

Por fin, cabría señalar la ruptura que realiza de la concepción lineal, unitaria y teleológica del tiempo -tanto individual como histórico -, en tanto éste deja de aparecer como esa "flecha" que conduce a un fin y una finalidad determinados, para pluralizarse, **gi-
rar sobre sí, circularizarse o invertir su recorrido**, barriendo así con las nociones de causalidad, determinación y origen que entraña dicha concepción e introduciéndonos en **laberintos temporales**. Dicha inversión de la lógica temporal se percibe en numerosos relatos de Borges, de los cuales selecciono "La otra muerte" o "El milagro secreto" con sus respectivas manipulaciones del pasado y del tiempo divino.

Por fin, la ruptura de la relación necesaria y fundante entre **las palabras y las cosas** y la consecuente conciencia acerca de la precariedad de su vínculo, se manifiesta en las **búsquedas fracasadas y desorbitadas de un lenguaje que dé cuenta de la realidad**, sea por su variabilidad vertiginosa -los intentos de Funes- o por su lejanía de lo esencial, como ocurre en "El inmortal".

Sin duda habría muchos otros elementos que citar en la riquísima obra borgiana como ejemplo del carácter de posmoderno *avant la lettre* de nuestro mayor narrador, pero creo que esta recorrida justifica que lo considere como tal.

Por cierto, no se me oculta que, tal vez, dentro de diez, veinte o cincuenta años, otros críticos nieguen esta afirmación y, al leerlo desde otro contexto filosófico y cultural, descubran que su obra resulta mejor definida asociándola con otro recorte -ahora impensable- de la evolución estética y filosófico-cultural, ya nuestra experiencia nos demuestra que se lo ha calificado de vanguardista, criollista, clásico, estructuralista y muchas otras denominaciones más. Pero eso no invalida que, desde este fin de siglo, personalmente crea que entenderlo como un posmoderno *avant la lettre* da cuenta de gran parte de las peculiaridades de su escritura, sin creer, por ello, que tal comprensión es definitiva. Porque, si algo me ha enseñado la frecuentación de las obras literarias es que, cuanto más ricas son, más nos tientan a buscar sus claves principales y más se encargan, por su misma riqueza, de eludir esas precarias definiciones críticas.