

# JORGE LUIS BORGES Y LA INVENCIÓN DE LOS COINCIDENTES PUNTUALES

Oscar Hahn

*Departamento de Español y Portugués  
Universidad de Iowa*

Este artículo examina el conflicto entre signo lingüístico y referente en algunos textos de Jorge Luis Borges, y su fracaso en capturar la realidad con el instrumento del lenguaje. La forma en la cual Borges busca superar este problema es la invención de los artefactos llamados "coincidentes puntuales". Un "coincidente puntual" es un facsímil que coincide tan rigurosamente con el original, que deja de ser una imitación y se transforma en una nueva realidad, con atributos propios.

*This article examines the conflict between linguistic sign and referent in some of Jorge Luis Borges's texts, and his failure to capture reality with the instrument of language. The way in which Borges looks to overcome this problem is through the invention of the artifacts called "punctual coincidents." A "punctual coincident" is a facsimile that coincides so rigorously with the original that it ceases to be an imitation and becomes a new reality, with its own attributes.*

De las varias concepciones del lenguaje que figuran en la obra de Jorge Luis Borges, tres son las más persistentes. La primera surge como una preocupación y un cuestionamiento y tiene que ver con las limitaciones de la representación verbal. La segunda sostiene que los nombres son arquetipos de las cosas. Y la tercera, que a veces se origina en la segunda, declara que los poderes del lenguaje son mágicos. El propósito de este trabajo es parcial: quiere mostrar y describir determinados aspectos de la concepción mimética de Borges, que conducen a la invención de esos artefactos que denomino "coincidentes puntuales"<sup>1</sup>

El deseo de aprehender la realidad por el solo hecho de nombrarla, marca un sector de la obra de Borges desde sus inicios. En el poema "Las calles de Buenos Aires" alude a las avenidas de esa ciudad y dice que son como banderas que se despliegan hacia los cuatro puntos cardinales. Sin embargo, no se conforma con la dimensión que agrega el símil, y expresa su voluntad de que el mismísimo objeto imitado esté presente en el poema: "Ojalá en mis versos enhiestos vuelen esas banderas"<sup>2</sup>. Una intención semejante encontramos en "Forjadoras". Esta vez se propone "encerrar el llanto de las tardes / en el duro diamante del poema"; pero el poema se muestra impermeable a la penetración de lo real<sup>3</sup>.

1. Para un análisis amplio de las teorías del lenguaje implícitas en los escritos de Borges, véase Jaime Rest, "Borges y el universo de los signos", en *Hispanamérica*, 7(1974), pp. 3-24.

2. En *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Serantes, 1923.

3. Salvo indicación expresa, las citas de Borges incluidas en este trabajo provienen de *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Una cosa es la voluntad de capturar la realidad mediante la palabra, y otra muy distinta, la concreción de ese objetivo. Así, cuando Borges intenta operar con dos categorías: el lenguaje y el mundo exterior, el segundo queda inexorablemente fuera de la obra literaria; y cuando siguiendo a Platón quiere manejarse con tres términos: el Signo, el Mundo Sensible y el Arquetipo, tiene que rendirse ante la evidencia de que ahora son dos las categorías que se le escurren. Lo único que siempre queda incólume es el primer término: el signo verbal. Esta constatación y el drama del hablante que lucha por decir el mundo sin vocablos, se hace patente en los siguientes versos de "El otro tigre":

*Al tigre de los símbolos he opuesto  
El verdadero, el de caliente sangre,  
El que diezma la tribu de los búfalos  
Y hoy, tres de agosto del 59,  
Alarga en la pradera una pausada  
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo  
Y de conjeturar su circunstancia  
Lo hace ficción del arte y no criatura  
Viviente de las que andan por la tierra.*

*Un tercer tigre buscaremos. Este  
Será como los otros una forma  
De mi sueño, un sistema de palabras  
Humanas, y no el tigre vertebrado  
Que, más allá de las mitologías,  
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo  
Me impone esta aventura indefinida,  
Insensata y antigua, y persevero  
En buscar por el tiempo de la tarde  
El otro tigre, el que no está en el verso.*

Tres son los tigres aludidos aquí: el animal ficticio recién construido por el lenguaje; el tigre verdadero, que existe fuera del texto, y un tercer tigre que se disuelve fatalmente en "un sistema de palabras humanas", apenas es nombrado. Queda en evidencia que sus diferentes naturalezas ópticas no pasan de ser una ilusión: los tres tigres son igualados por la acción ficcionalizadora del lenguaje. Encerrar en una jaula de palabras al "otro tigre", a la bestia biológica que vive y muere en la selva, es una empresa condenada al fracaso.

Algo semejante sucede en el poema "La rosa". Borges debe recurrir a una paradoja para indicarnos que el referente ("la rosa inmarcesible, la joven flor platónica") está ausente del texto. También en las estrofas de "La luna" remite a tres elementos de distinta categoría: la luna imaginaria, el astro de cada noche y la luna arquetípica. Pero, otra vez, el simple acto de nombrar al objeto imitado lo convierte en ficción del arte, en mero simulacro.

Que el lenguaje, y por ende la literatura, son entidades de rango inferior se desprende a veces de declaraciones explícitas. En "El Aleph", el narrador decide no recurrir a emblemas literarios para dar cuenta de lo que ha visto en la esfera tornasolada, porque su informe "quedaría contaminado de literatura, de falsedad". Análogamente, en el poema "Isidoro Acevedo"

afirma que los nombres y fechas son engaños del signo. Y cuando se refiere a un poeta anglosajón que falleció hace siglos, dice, peyorativamente, que ahora no es más que un montón de palabras. Siguiendo esta línea de pensamiento, en "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius" asevera: "Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo –id est, de clasificarlo– importa un falseo"; y en el cuento "El inmortal" las palabras son calificadas de "pobre limosna"

Al autor de *Ficciones* le parece desilusionante que la poesía sea copia o reflejo de algo que la trasciende y que es original y verdadero por naturaleza: "Más allá de este afán y de este verso/ me aguarda inagotable el universo", declara Borges, subrayando la insalvable distancia que hay entre las palabras y las cosas. Dentro de la misma concepción, y como contrapartida, el lenguaje resulta ser una entidad derivativa y falsa, vale decir, irreal: "Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas voces humanas, todo, mundo, universo". No es difícil concluir entonces que la representación verbal debe ubicarse en la serie de los meros simulacros, junto a las imágenes especulares, a los recuerdos y a los sueños; junto a las sombras y a los gólem; junto a los reflejos y a los distintos tipos de facsímiles<sup>4</sup>

Ya hemos sugerido que, para Borges, el vocablo "simulacro" tiene un sentido peyorativo. Así se desprende de algunas declaraciones suyas. En "El escritor argentino y la tradición" dice: "Más que de una verdadera dificultad entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema", asociando la palabra "simulacro" a lo superficial y a lo engañoso. Y en una nota sobre el doblaje cinematográfico, técnica que es otra forma de simulación, señala: "Peor que la sustitución que implica el doblaje, es la conciencia general de un engaño". Ilustrativamente, "El simulacro" es el nombre de una de sus prosas breves, destinada a mostrar la farsa que constituyó el peronismo.

En la obra de Borges la aparición de los simulacros suele ir acompañada del tópico de vanitas vanitatum. Desde el mismo título, el poema "Vanilocuencia" (hablar en vano), incluido solamente en la primera edición de *Fervor de Buenos Aires* (1923), homologa las nociones de vanidad y representación verbal:

*La ciudad está en mí como un poema  
que no he logrado detener en palabras.  
A un lado hay la excepción de algunos versos,  
al otro, arrinconándolos,  
la vida se adelanta sobre el tiempo,  
con terror que usurpa el alma.*

*Siempre hay otros ocasos, otra gloria;  
yo siento la fatiga del espejo  
que no descansa en una imagen sola.*

4. A propósito del concepto de "mimesis" en la Italia del siglo XVI, M. H. Abrams anota en *El espejo y la lámpara* (B. Aires, Nova, s/d) que cuando un crítico de la época quería realizar una definición del arte, sus planteamientos siempre incorporaban vocablos como "reflejo", "representación", "remedo", "ficción", "copia" o "imagen". Y agrega poco después: "En un extremo tenemos las sencillas derivaciones del espejo como análogo. Por ejemplo, una imagen en el espejo es sólo un simulacro de un objeto, forzado a representar tres dimensiones por sólo dos: de donde resulta el status inferior del arte como mera apariencia, grandemente alejada de la verdad" (p. 55).

*Para qué esta porfía  
de clavar con dolor un claro verso  
de pie como una lanza sobre el tiempo  
sí mi calle, mi casa,  
desdeñosas de símbolos verbales  
me gritarán su novedad mañana?  
Nuevas  
como una boca no besada.*

Borges se rinde ante la evidencia de que los referentes prevalecen más allá de los signos que los nombran. En consecuencia, es la vivacidad de lo contingente lo que se debe celebrar y no su reflejo:

*La actualidad constante, convincente y sanguínea  
festeja en el trajín de la calle  
su plenitud irrecusable de apoteosis presente.*

La conciencia de que hay un hiato irreductible entre el facsímil y el elemento real imitado, se manifiesta con impotencia e ironía en el poema "Benarés": "Y pensar que mientras juego con dudosas imágenes / la ciudad que canto persiste / en un lugar predestinado del mundo". Agreguemos que tanto los espectros de "Los compadritos muertos" como la publicación de versos alegóricos ("Camdem, 1982"), merecen por igual el calificativo de "vanos". Es oportuno mencionar también el soneto de Borges cuyo protagonista es el escritor español Baltazar Gracián. Dice la voz de Gracián: "Vanamente / busqué alimento en sombras y en errores" Y es como si Borges estuviera hablando de su propia obra.

Otra de las deficiencias inherentes a la palabra es su impotencia para aprehender la compleja singularidad de lo empírico y su particularismo abrumador. Borges pone de relieve el alucinante detallismo de lo real y llama la atención sobre la pertinacia del mundo en agobiarnos con lo concreto multitudinario. Es "la saña de lo real", "la prolijidad de lo real", "el copioso estilo de la realidad". Una casa que lo espera en el sur es descrita como "minuciosa de realidad"; y en el poema "Insomnio" evoca "las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto". Esa vertiginosa, esa hormigueante riqueza del universo no puede ser apresada por el lenguaje ni congelada en imágenes.

Cabe suponer, entonces, que las reproducciones menos imperfectas serán aquellas que puedan duplicar el objeto imitado con precisión milimétrica. Es aquí donde surgen las invenciones borgeanas que llamo "coincidentes puntuales". Son copias tan pormenorizadas, tan matemáticamente precisas, que podrían superponerse y coincidir detalle a detalle y átomo a átomo con el objeto clonado. Examinemos, a modo de ilustración, el mapa que figura en "Del rigor en la ciencia":

*...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él (el subrayado es mío). Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las*

Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa habitadas por Animales y Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas<sup>5</sup>.

Este Mapa del Imperio, que repite el tamaño del Imperio, es un "coincidente puntual". También lo es el texto mismo de "Del rigor en la ciencia", ya que coincide puntualmente con el "original" de Suárez de Miranda, publicado el año 1568, en su libro *Viajes de Varones Prudentes*. Y no obstante, en vez de ser un mero simulacro, ha terminado por convertirse en un objeto borgeano.

Un proyecto equivalente es el del filósofo inglés John Locke. Borges lo describe en "Funes el memorioso". Se trata ahora de un "coincidente puntual" configurado como sistema de signos lingüísticos. Locke se propone postular "un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuvieran un nombre propio". Se producirían, de este modo, epítetos cortados rigurosamente a la medida del objeto; denominaciones para cada uno de sus detalles y, más tarde, verdaderos íconos de la cosa nombrada, los que repetirían con alucinante minuciosidad las mismas propiedades del referente.

Un ejemplo humano de los "coincidentes puntuales" es el protagonista de "Funes el memorioso". Aunque Borges plantea que también los recuerdos son repeticiones elementales y esquemáticas, como las sombras y los reflejos, Ireneo Funes, que es una especie de mutante criollo, posee la capacidad de reproducir en su memoria "un mundo multiforme, instantáneo e intolerablemente preciso". El fundamento de este peculiar funcionamiento de la memoria es que Borges le asigna a la percepción el mismo papel que cumple en el inmaterialismo de Berkeley: "Ser es percibir y ser percibido", reza el célebre axioma del metafísico irlandés. A diferencia del idealismo de Platón, el idealismo de Berkeley sostiene que las ideas no son realidades, porque se basan en generalizaciones o abstracciones que constituyen una pura ilusión. Ni siquiera los conceptos geométricos tienen una existencia autónoma. No es factible concebir el triángulo; sólo concebimos triángulos concretos: equiláteros, isósceles o escalenos. Incapaz de construir abstracciones mentales o ideas platónicas, Ireneo Funes es la encarnación misma del empirismo de Berkeley:

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares, de diversos tamaños y formas; 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.

El narrador deduce entonces que Funes, hasta cierto punto, carece de la capacidad de pensar. "Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer", y en el copioso mundo de Funes "no había sino detalles, casi inmediatos". Paradojalmente, esa limitación es, al mismo tiempo, un notable atributo. La percepción de Funes funciona como un órgano hiperdesarrollado de aprehensión directa y minuciosa de la realidad empírica, lo que le permite acceder a la innumerable "prolijidad de lo real". Funes memoriza más, reproduce más, porque percibe más.

5. En Jorge Luis Borges, *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Las imágenes nemotécnicas de la mente de Funes coinciden tan puntualmente con las cosas externas recordadas, que “dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero”. Si a Ireneo Funes le hubieran concedido olvidar un solo hecho: el hecho de que estaba recordando, habría creído que todas sus visiones eran flagrantes y que provenían de una experiencia que estaba viviendo en el preciso instante en que las imágenes iban poblando su mente. Sin embargo, ni siquiera por tratarse del extraordinario Funes se excluyen las referencias al rango inferior que poseen las reproducciones. “Mi memoria, señor –se lamenta Ireneo– es como un vaciadero de basuras”

Ahora bien, si los “coincidentes puntuales” consiguieran clonar un objeto con detallismo absoluto y transformaran la reproducción en una réplica idéntica al referente, la imitación perdería su condición de simulacro y podría constituir una nueva realidad, paralela al referente y con valores propios. De producirse este fenómeno, las nociones de originalidad e imitación dejarían de tener sentido. Un observador que se enfrentara a los dos objetos sería incapaz de determinar cuál es el original y cuál la copia.

En el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” se vislumbra esta inquietante posibilidad. Pierre Menard no pretende reproducir la novela de Cervantes, manufacturando un simulacro verbal de otro simulacro. Su proyecto es justamente inventar un “coincidente puntual”. Dice Borges: “Inútil agregar que no encaró una transcripción mecánica del original: no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes”.

Pero no sólo de los precarios simulacros surge el tópico de vanitas vanitatum. También se hace presente cuando se construyen esos clones impecables que hemos llamado “coincidentes puntuales”. No a otra cosa se refiere Borges cuando dice que Pierre Menard “resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda a todas las fatigas del hombre” y que “acometió una empresa complejísima y de antemano fútil”.

En suma, que el lenguaje de la literatura deba cumplir una función referencial constituye para Borges una limitación intolerable. Borges preferiría un arte que no fuera intermediario de nada, que no pretendiera imitar nada externo a él. En “De las alegorías a la novela” dice que nuestro sistema de signos verbales es insuficiente y que hay espacio para otros lenguajes, como la alegoría, la arquitectura o la música. Y en “La penúltima versión de la realidad” concuerda con Schopenhauer en que “la música es una tan inmediata objetivación de la voluntad como el universo”, porque la música no precisa del mundo. Pero ya en 1930, en “La supersticiosa ética del lector”, Borges había profetizado el fin de la literatura como la conocemos, y añorado el advenimiento de una escritura que fuera “directa comunicación de experiencias, no de sonidos”.