

tores de bienes culturales) ya en la década del cuarenta: lo que se puede leer en sus textos es ese presentimiento y sus consecuencias, porque todo puede leerse «como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo» (483). ¿Pero de qué modo habría que leer «El Sur», digamos, o «Tlön», o «La lotería en Babilonia» para adivinar una realidad (¿cuál?) atroz o banal?

Se trata, por ejemplo, de la repetición. Pierre Menard, autor del *Quijote*, tenía una sola ambición: «producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes» (446). Fatalmente, Pierre Menard repite el *Quijote*. «Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo» (446), bien mirada equivale a las series de Campbell o las majestuosas películas del período mudo que debemos a Warhol. Se trata de la repetición, la multiplicación: esplendores, atrocidades y misteriosas monotonías. ¿Se objetará, tal vez, que estamos hablando de la obra de Menard pero no de la de Borges, que confundimos diferentes registros? Queda dicho: todo texto incluye explícitamente una escena de lectura, el texto se lee a sí mismo e indica de qué modo hay que leerlo⁹.

Así, siguiendo esas instrucciones, podemos leer en *Discusión* (1932):

Los católicos la consideran (a la Trinidad) un cuerpo colegiado infinitamente correcto, pero también infinitamente aburrido; los *liberales*, un vano cancerbero teológico, una superstición que los muchos adelantos del siglo ya se encargarán de abolir. La trinidad, claro es, excede esas fórmulas. Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulados en un solo organismo, parece un caso de teratología intelectual, una deformación que sólo el horror de una pesadilla pudo parir (210).

Varios años después, en *Historia de la eternidad* (1936), Borges escribe:

Los católicos la consideran (a la Trinidad) un cuerpo colegiado infinitamente correcto, pero también infinitamente aburrido; los *liberales*, un vano cancerbero teológico, una superstición que los muchos adelantos del siglo ya se encargarán de abolir. La trinidad, claro es, excede esas fórmulas. Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulados en un solo organismo, parece un caso de teratología intelectual, una deformación que sólo el horror de una pesadilla pudo parir (359).

Las diferencias son tan notables y significativas como las que señala el comentarista de Menard cuando compara los fragmentos de los dos *Quijotes*.

También en *Historia de la eternidad*, hablando de las metáforas, Borges señala que «son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata» (387). Mucho, mucho tiempo después, en *Otras inquisiciones* (1952) Borges dirá, esta vez de los textos de Quevedo: «Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata» (666)¹⁰.

Si uno no supiera quién está hablando, qué está leyendo, podría sospechar un cierto efecto de computadora: Borges copia un bloque de texto de un archivo a otro. Las palabras, «objetos verbales puros e independientes», sirven para designar cualquier cosa; los esquemas argumentativos se arman, como rompecabezas, según una lógica

⁹ Las citas de Borges incluídas más arriba son suficientemente explícitas. Para el mismo efecto en Rayuela ver «El regreso de Berthe Trépat».

¹⁰ Como no podría ser de otra manera, los ejemplos de repeticiones se multiplican. Véanse, para no insistir demasiado, las páginas 247 (*Discusión*) y 386 (*Historia de la eternidad*). El título de un volumen de la Biblioteca de Babel, Axaxaxas slo, es un ejemplo del lenguaje austral de Tlön (435). Etcétera.

de *patchwork* y fragmento. Pierre Menard, yo mismo, Borges, trabajamos la sombra de la repetición y la serialización: todo enunciado es un enunciado producido en serie y responde, por lo tanto, a la lógica de los desplazamientos infinitos: cualquier texto puede aparecer en cualquier parte, porque no hay estructura que pueda fijar posiciones definitivamente: la escritura, en Borges, es modular y ese módulo es el fragmento (y no ya la frase, como en Flaubert, a quien Borges consideraba apenas dueño de un «decoro artesano» 748).

Al revés de Flaubert, la escritura de Borges no es ni artesanal ni decorosa. Se trata de una escritura que reconoce las pautas de la producción en serie (industrial y post-industrial) y las exhibe como claves de su propia lógica. Las exhibe: para unos pocos lectores, muy pocos lectores que, tal vez, algún día, podrán deducir de ellas una realidad atroz o banal.

Atroz y banal: ¿cómo y por qué Warhol, Borges, Menard, consiguieron una fama indiscutible a partir de una obra que cualquier adolescente reconoce inmediatamente como un chiste, o un engaño, o un desafío?

La obra de Warhol, como la de Borges, también es serial y antiartesanal. Alguna vez escribí (pero eso fue antes de *Ficción Disco*): «Si Funes el memorioso hubiera hecho películas, esas películas serían como las de Warhol: así como Funes, el cine de Warhol desdeña las cortes y las elipsis»¹¹. La experimentación más radical (la de Borges, la de Warhol, la de Menard) desdeña los artificios artesanales y trabaja en relación con la repetición y la serialización y con el contexto de la lengua universal o la lengua general, alternativamente.

Cuando Borges revisa su colocación en el campo intelectual argentino comienza a corregir sus textos (y porque corrige sus textos es que revisa su colocación en el campo intelectual): esas correcciones son políticas y su orientación dominante es la desreferencialización. Del mismo modo, en las películas de Warhol, cuando se habla, no se entiende nada. En Borges parece entenderse todo, sólo que cuando se lee de corrido las mismas palabras aparecen respecto de cualquier objeto y los mismos argumentos en relación con cualquier hipótesis. En Borges no hay nada que entender: el sentido es un mero efecto del montaje, de yuxtaposición de bloques de texto (no otro es el secreto, atroz y banal, que contiene la *Biblioteca de Babel*).

Contra las desdeñadas laboriosidades de los artesanos, el gran arte experimental del siglo XX (Borges, Warhol, Menard, también Bustos Domecq, como se verá) sólo reconoce la fuerza de lo minimal repetido infinitamente: «el estilo del deseo es la eternidad» (365).

★

¹¹ «Pálido maestro de lo instantáneo», *Los Periodistas* (Buenos Aires: 15/10/90). Reproducido en *El pequeño comunicólogo ilustrado*. Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 1992.

Si la vanguardia histórica tiene, todavía, como contexto la producción artesanal, sus corolarios necesarios son la originalidad y el virtuosismo, la habilidad técnica y la sorpresa. Por el contrario, el arte experimental cuyo contexto es la producción serial, trabaja en relación con la repetición, la regularidad y el simulacro.

En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», un cuento que Borges fecha en 1940¹² puede leerse ya una teoría completa de la literatura cuyo contexto es la producción masmediática y sus utopías y tecnologías asociadas. ¿De qué habla ese cuento? Todos lo recordarán: inventa un país (Uqbar), después un mundo (Tlön), «todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o paródico» (434). Pero en el cuento hay «diversas contradicciones» que nos permiten adivinar la «realidad atroz o banal» de la que Borges está hablando: «El mundo será Tlön», profetiza Borges.

El cuento introduce una perturbación en la repetición de la industria editorial masiva: un ejemplar de una enciclopedia (que es copia de otra) dice lo que otras no: el artículo sobre Uqbar (no es un dato menor: ese artículo ocupa cuatro páginas). Lo que Borges parece percibir es que la enciclopedia, el conjunto de saberes que soportan un discurso, *el* discurso, presenta fisuras a partir de las cuales es posible pensar una utopía (o una contrautopía) de la industria de masas. Mientras el narrador se entrega a revisar una traducción que *no dará nunca a la imprenta* (443) el mundo deviene de Tlön.

La utopía de «Tlön» es una utopía de las repeticiones incesantes, infinitas, pero jamás idénticas¹³. El narrador declara su horror ante la posibilidad de la copia perpetua y perfecta: «los espejos tienen algo de monstruoso», y también: «los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres» (431). Podría pensarse que el narrador toma partido por la producción artesanal en contra de la producción en serie. En rigor no es así: se presenta un tipo de producción (de sentido) cuyo único contexto posible es la industria cultural o la producción masmediática.

Las referencias en esa dirección se multiplican. Se habla de volúmenes, traducciones, catálogos, derechos de autor (en Tlön «no existe el concepto de plagio») con gran precisión (cuatro páginas, por ejemplo, es el pliego más pequeño que un libro acepta) y se insiste en los aspectos materiales del libro: lomo, tapa, carátula, falsas carátulas, láminas. Curiosamente («diversas contradicciones»), los libros tienen siempre un número impar de páginas: 917, 921, 1001, lo que, se sabe, es imposible (y el punto a partir del cual una realidad atroz o banal aparece); toda página, como el signo saussureano, tiene su reverso. Borges opone a esta ley (industrial y simbólica) su paginación anómala. Es por eso que trabaja los textos como bloques de materia significativa sin sentido: hay un corrimiento del significado precisamente a partir de la multiplicación y la serialización.

Como se ve, el cuento de Borges piensa una utopía de la diferencia fundada en la repetición (los hrönir). La reflexión que plantea sobre la cultura de masas es, en algún sentido, la contrautopía de los sesenta¹⁴. Pero en algún sentido, en muchos sentidos, en todo sentido, la utopía borgeana prefigura la utopía pop. Borges, *avant la lettre*, como el mayor de los escritores (y teóricos) del pop.

★

¹² No es un episodio aislado: La invención de Morel de Bioy Casares está fechada el mismo año y lleva prólogo de Borges. Podrían plantearse hipótesis semejantes respecto de ese texto y la reproducción de imágenes.

¹³ Si algo caracteriza a la cultura de masas es la repetición, en serie, de puras diferencias. Ver Link, Daniel: «Introducción» a El juego de los cautos. La literatura policial de Poe al caso Giubileo. Buenos Aires, La marca, 1992.

¹⁴ Jameson, recientemente, ha planteado tres variables a partir de las cuales periodizar los sesenta: tercermundismo, estructuralismo y revolución cubana. No casualmente es Borges, en este cuento, el que introduce una correlación entre reproducción y tercer mundo (Orbis Tertius).