

Christian Wehr

Borges y los medios acústicos. *Funes el memorioso* como alegoría técnica

1. LOS MEDIOS AUDIOVISUALES A FINALES DEL SIGLO XIX

Jorge Luis Borges vivió en una época caracterizada por importantes innovaciones técnicas y por una permanente mejora de las comunicaciones y los transportes. Las consecuencias más evidentes de este proceso fueron la aceleración de la vida cotidiana y la alienación del sujeto por el progreso técnico. Sin embargo, estos fenómenos no parecen jugar un papel muy importante en la obra narrativa de Borges. A primera vista no encontramos reflexiones directas u obvias sobre los medios contemporáneos, aspecto en el que se diferencia de otros autores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX. Los modernistas, por ejemplo, encuentran fuentes de inspiración en novedades como el tranvía, el teléfono, el automóvil o el cinematógrafo. Lo que hallamos en los ensayos de Borges son unas pocas críticas de películas de cine¹. En general en su obra domina el entusiasmo por temas literarios, filosóficos y teológicos, así como su fascinación por la cultura libresca. Como autor, Borges vivió más en el pasado cultural que en la actualidad técnica y mediática.

Sin embargo, y a pesar de esta tendencia, en las siguientes reflexiones intentaremos demostrar que ciertos textos de Borges reflejan una profunda influencia de los medios técnicos de su tiempo. Me refiero en particular al fonógrafo, es decir, a un aparato de reproducción acústica que fue inventado en la década de 1880². El argumento central de mi tesis es que Borges no se contenta con reflexionar sobre los efectos concretos de las innovaciones técnicas, sino que además se interesa por sus consecuencias estéticas, semióticas y

1 En cuanto a la relación de Borges con el cine, véase Pablo Brescia, «El cine como precursor: Von Sternberg y Borges», en: *Espacios* 17 (1995), pp. 64–70; Marcel Carvalheiro, «Jorge Luis Borges: Um Exemplo Exemplar de Crítica Cine–Literária», en: *Coloquio/Letras* 92 (1986), pp. 71–73; Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974; José A. Mahieu, «Borges y el cine, el cine y Borges», en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 505–507 (1992), pp. 413–424; Joseph Tyler, «Borges sobre el cine: Entrevista bilingüe», en: J. T. (ed.), *For Borges: A Collection of Critical Essays and Fiction on the Centennial of His Birth (1899–1999)*, Carrolton (GA), State University of West Georgia, 1999, pp. 57–66; Hanns Zischler (ed.), *Borges im Kino*, Reinbek, Rowohlt, 1999; y la contribución de David Oubiña a este volumen.

2 Friedrich Kittler, *Grammophon — Film — Typewriter*, Berlín, Brinkmann & Bose, 1986, pp. 35–173.

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 235–244.

antropológicas. Por eso, las alusiones mediáticas en sus textos están escondidas y solo raramente aparecen expresadas de manera directa. Borges las pone en escena con recursos literarios como la metáfora, la alegoría, la metonimia y la personificación. He elegido un texto célebre de Borges para ejemplificar esta hipótesis: *Funes el memorioso*³. Metodológicamente me apoyaré en el pensador y psicoanalista Jacques Lacan y su relectura semiótica de Freud, así como en las investigaciones mediológicas de Friedrich Kittler. En este sentido voy a estructurar mis reflexiones en dos partes. Empezaré con unas consideraciones generales sobre la dimensión antropológica de los medios acústicos y visuales a finales del siglo XIX, para interpretar en la segunda parte *Funes el memorioso* de Borges como alegoría de los medios acústicos, en particular del fonógrafo.

Entre 1870 y 1900 se efectuó un cambio múltiple y fundamental en la historia de los medios técnicos. Fueron inventados en menos de veinte años la máquina de escribir, el fonógrafo y el cinematógrafo. Estas invenciones revolucionarias suscitan consecuencias de gran alcance: por primera vez en la historia aparatos técnicos hacen posible la grabación y la reproducción inmediata de objetos visibles, de la voz humana así como la escritura por mediación mecánica. Se puede decir, siguiendo a Kittler, que los nuevos medios audiovisuales responden y corresponden a los tres registros de la constitución del sujeto, como los definió el psicoanalista y pensador francés Jacques Lacan: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico⁴. La máquina de escribir funciona según las estructuras espaciales del orden simbólico, es decir, según una estructura transindividual de la escritura que faltaba en la forma fluida e individual de los textos escritos a mano. El fonógrafo, por su parte, permite una grabación directa e inmediata de lo Real, registrando y reproduciendo las frecuencias de onda sonora, las diferencias tímbricas de la voz humana o de un instrumento musical. El cine, finalmente, conecta imágenes fragmentadas para crear la ilusión de escenas fluidas, de un movimiento ininterrumpido. En este procedimiento se reflejan exactamente los mecanismos de lo Imaginario, que junta partes fragmentarias, produciendo así una integridad ilusoria⁵.

En cuanto a los efectos antropológicos de esas innovaciones, se puede decir que los nuevos medios diferencian y dividen, hasta hoy, los datos percibidos por las vías acústicas y ópticas o por medio de la escritura. Desde una perspectiva histórica, este cambio es fundamental. El pensamiento poetológico y pedagógico de la época romántica no conocía tales disociaciones. Hasta mediados del siglo XIX las percepciones sensoriales convergían en una concepción sinestética e imaginaria de la escritura. Leer o escribir a mano significaba nada más que dar forma gráfica a una voz y percibir con los sentidos interiores los objetos descritos verbalmente⁶.

3 Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso», en: J. L. B., *Prosa completa*, Buenos Aires, Emecé, 1985, t. 2, pp. 177–184.

4 Jacques Lacan, «D'un syllabaire après coup», en: J. L., *Écrits*, París, Seuil, 1966, pp. 717–724.

5 Kittler, *Grammophon — Film — Typewriter* (n. 2), pp. 26–30.

6 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Múnich, Fink, 1985, p. 67.

Después de esta breve síntesis quisiera comenzar con mi lectura de *Funes el memorioso* de Borges. El texto es parte de la colección titulada *Ficciones*, que fue publicada por primera vez en 1944. El narrador del cuento, que aparece como doble ficticio del joven Borges, relata, hablando en primera persona, dos encuentros que tuvo con un cierto Ireneo Funes, vecino de la localidad de Fray Bentos, en el Uruguay. El primero tiene lugar en el año 1884. El narrador y su primo van a caballo por el campo. En la oscuridad del anochecer encuentran a dicho Funes y son testigos de una facultad sobrehumana suya: Funes sabe siempre espontáneamente la hora exacta sin necesidad de mirar el reloj. Por este don, el narrador le da el apelativo de «cronométrico». Algunos años más tarde, el narrador vuelve a encontrar a Funes por segunda y última vez. Lo halla paralizado en su cama después de un accidente a caballo. Al caer había perdido el conocimiento y, al recuperarlo, había descubierto haber adquirido una memoria infalible. Funes le comunica que esta capacidad compensa de sobras el sacrificio de la inmovilidad. El narrador le presta el primer tomo de la *Naturalis historia* de Plinio, en latín, que Funes lee y memoriza de manera prodigiosa. Durante la noche que Borges pasa en el dormitorio de Funes, éste le da otras pruebas de su singular capacidad de recordar cada detalle de su vida y de sus lecturas con infalible exactitud. A la madrugada el narrador se va, dejando al enfermo en su cuarto. Funes fallece pocos años después sin que el narrador haya vuelto a verlo.

2. MEMORIA Y FONÓGRAFO

El cuento es sencillo y complejo a la vez, además de rico en alusiones latentes a las revoluciones mediáticas del siglo XIX. Para ilustrar esa dimensión escondida pero significativa de la narración, es necesario presentar un intertexto importante que, a mi juicio, es indispensable para la comprensión del cuento. Se trata de un ensayo filosófico del pensador francés Jean Marie Guyau, que data del año 1880. En este breve estudio de carácter especulativo, Guyau intenta establecer una analogía estrecha entre el nuevo medio del fonógrafo y la memoria humana⁷. Como se sabe, el fonógrafo había sido desarrollado por el inventor inglés Thomas Edison en el año 1877. Es un aparato que transforma las ondas sonoras en vibraciones mecánicas. Éstas mueven una aguja que escribe una señal análoga en un cilindro de cera cubierto por una lámina. Para reproducir la señal acústica, se invierte el proceso: la aguja sigue el surco del cilindro que había grabado antes, transformando las vibraciones en el sonido original.

Así Edison inventó un procedimiento para grabar, archivar y recrear datos acústicos. A principios del siglo XX, su invento fue mejorado y comercializado con un éxito enorme tanto en Europa y los Estados Unidos como en Latinoamérica. Por primera vez en la historia era posible almacenar una voz real, es

7 Jean-Marie Guyau, «La mémoire et le phonographe», en: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 5 (1880), pp. 319–322. Tuve conocimiento de este ensayo por medio de la interpretación de Kittler en *Grammophon — Film — Typewriter* (n. 2), pp. 49–54.

decir, archivar y reproducir un mensaje lingüístico sin la ayuda del código simbólico de la escritura. En 1880, solamente tres años después de la construcción del primer fonógrafo, el filósofo Guyau publica un artículo titulado «Mémoire et Phonographe». En este ensayo pretende probar que la memoria humana funciona exactamente como el aparato recién desarrollado. Según Guyau, la primera sensación corresponde a la acción de la aguja del fonógrafo: graba un surco en el área correspondiente del cerebro, que es comparable al cilindro fonográfico. Este surco posibilita todos los recuerdos futuros de la sensación primigenia: así, al evocar un acontecimiento pasado, los impulsos nerviosos se prolongan por el surco provocando de esta manera el recuerdo del primer estímulo. De este modo, sensación y recuerdo se comportan como el original con respecto a la copia y como la voz viva en relación a su reproducción; por lo menos en la época más temprana de este medio, cuando las grabaciones eran de calidad modesta. Además tanto el fonógrafo como la memoria son capaces de reajustar, es decir, de enfocar una copia o un recuerdo impreciso para acercarse a la calidad del original. Finalmente, existe la posibilidad de manipular el original: el recuerdo puede falsificar su objeto, así como la reproducción puede desfigurar a veces la voz grabada hasta el punto de hacerla irreconocible.

3. FUNES EL MEMORIOSO COMO ALEGORÍA MEDIÁTICA

Borges pone en escena de una manera casi programática la analogía construida por el filósofo francés⁸. Los encuentros del narrador con Funes tienen lugar entre 1884 y 1887, pocos años después de la invención del fonógrafo. A este respecto las indicaciones temporales del texto, que fue publicado en 1942, son notablemente precisas. Así pues, la capacidad memorística de Funes es, por diferentes razones, análoga a las funciones del fonógrafo. En primer lugar, Funes tiene la costumbre de pronunciar lo recordado en voz alta y de manera monótona. Pasa días enteros en su cama recitando libros en diferentes lenguas. La circunstancia de que se sirva de la voz y no de la escritura para evocar sus recuerdos es sintomática. De este modo se subraya repetidas veces el carácter mecánico de su voz. Así, cuando el narrador incrédulo escucha las declamaciones de Funes, la escena parece sugerir la reproducción de grabaciones fonográficas ante un oyente. A este respecto el texto destaca otra circunstancia significativa: Funes recita siempre en la oscuridad. El narrador, que describe su voz como «pausada, resentida y nasal» (p. 177), apenas ve su cara. Ya el primer encuentro tiene lugar poco tiempo después del anochecer («había oscurecido de golpe» (p. 178) como dice el texto). La segunda vez, Borges visita al paralítico en su dormitorio. La reiteración de esta circunstancia indica otro efecto del

8 Borges se refiere a Guyau repetidas veces. Véase «Milton y su condenación de la rima», en: *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 109, o «Notas», en: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2002, t. 1, p. 278. En el último artículo menciona el estudio *La genèse de l'idée de temps*, que contiene el ensayo sobre «La mémoire et le phonographe». Quisiera agradecer a Christine Rath por estos datos.

medio acústico: los procedimientos de grabación fonográfica separan la voz del cuerpo. Como individuo, Funes desaparece literalmente detrás de su discurso oral, se desvanece en una oscuridad que lo reduce a su voz, a sus recitaciones. Esta disociación no representa solamente un recurso de dramatización que intensifica el carácter enigmático y misterioso del protagonista. Por encima de ello indica una alegorización latente⁹. Así el protagonista, que se caracteriza por una ausencia total de rasgos individuales, aparece progresivamente como personificación de un artilugio técnico.

También otros elementos permiten profundizar en esta lectura. Como Funes sabe siempre la hora precisa, el narrador le llama el «cronométrico» (p. 178). Esa capacidad está ligada inseparablemente a su facultad memorística; en cierto modo se puede decir que representa su condición necesaria. En los estadios tempranos del medio, el fonógrafo podía registrar los datos acústicos solamente en el tiempo real. Las posibilidades del montaje estaban reservadas al cine; no era posible montar y manipular grabaciones acústicas. Históricamente este estrecho nexo entre el almacén de datos y la categoría del tiempo es nuevo. Desde la antigüedad hasta la época romántica, los modelos y concepciones de la memoria habían sido casi únicamente espaciales¹⁰. Como en la fábula del poeta griego Simónides, que es el mito fundador de la mnemotecnia, los lugares imaginarios sirven como archivos de los recuerdos. A finales del siglo XIX el fonógrafo transforma el almacén del recuerdo, sustituyendo el espacio por el tiempo. Desde esta perspectiva, no es una casualidad que Funes aprenda y recite de memoria precisamente un texto enciclopédico de la antigüedad. Se trata del primer tomo de la *Naturalis historia* de Plinio. El narrador, que había prestado la obra a Funes, relata la escena decisiva en los siguientes términos:

[...] por la mañana; esa noche, después de cenar, me encaminé a casa de Funes. Me asombró que la noche fuera no menos pesada que el día. En el decente rancho, la madre de Funes me recibió. Me dijo que Ireneo estaba en la pieza del fondo y que no me extrañara encontrarla a oscuras, porque Ireneo sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela. Atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo patio. Había una parrá; la oscuridad pudo parecerme total. Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o encantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del capítulo vigésimo cuarto del libro séptimo de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum* (p. 180).

9 Entendiendo la figura de la alegoría, según la retórica clásica, en dos sentidos: por una parte, como personificación, por otra, como metáfora continuada. Véase Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Steiner, 1990, §§ 895–901.

10 Frances A. Yates, *The art of memory*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966.

La descripción es compleja y permite varias interpretaciones. Por una parte, la situación ejemplifica claramente la disociación de la voz y del cuerpo que hemos considerado como una de las implicaciones más importantes del nuevo medio. Pero Borges va más lejos, poniendo en escena un cambio de dimensiones históricas. Evoca de un modo alegórico la transición de la escritura a la grabación acústica, del autor al aparato, del hombre a la técnica. A este respecto hay que tomar en consideración otro aspecto decisivo: la *Historia naturalis* de Plinio, que Funes recita y repite incesantemente, es una obra enciclopédica que contiene el saber de toda una época. Así, el texto no presenta solamente una alegoría mediática, sino que evoca también una sustitución del almacén de datos. El cuento da a conocer de manera sugestiva que los procedimientos de grabación y reproducción pueden tomar el lugar y la función del libro y de la escritura. Desde este punto de vista, *Funes el memorioso* es un texto fantástico y utópico a la vez. Anticipa con recursos minimalistas (es decir, con una alegoría disimulada) la posibilidad de un archivo técnico del saber. Cuando Funes está recitando la *Naturalis historia* en su dormitorio tenebroso aparece como un Plinio de los tiempos modernos. En esta escena Borges esconde una insinuación paródica: Plinio el joven, sobrino del Plinio «maior», autor de la *Naturalis historia*, solía trabajar por la madrugada. En sus epístolas relata que encontraba las mejores condiciones para la concentración en la oscuridad de su habitación, con los postigos cerrados¹¹.

Otra alusión irónica es que Funes recita justamente el capítulo de la *Naturalis historia* que habla de la memoria. Por lo tanto, el texto citado refleja de una manera tautológica el tema del cuento. El procedimiento autorreferencial es típico de Borges:

Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los veintidós idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran. Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiempo, su memoria de nombres propios; no me hizo caso) (p. 181).

Las últimas palabras del capítulo mencionado son «postremo facta et inventa est a Simonide Melico consummata a Metrodoro Scepsio ars eius rei, ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum»¹². Borges se refiere, por supuesto, a los modelos espaciales de la mnemotecnia, en particular al mito sobre su origen¹³. Cuenta del poeta Simónides que, estando en un banquete, lo abandonó durante un instante. Durante su ausencia se cayó el techo. Simónides era el único

11 Plinius minor, *Epistulae*, 9, 36.

12 Plinius, *Naturalis historia*, Libro VII, Capítulo 24.

13 Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI, 2, 11–18.

que podía identificar los muertos desfigurados según los lugares donde habían estado sentados. La fábula hace evidente que el arte de la memoria se sirve de modelos espaciales, de lugares reales o imaginarios para guardar los objetos. Esta técnica exige un concepto mental de las cosas. Como personificación mediática, Funes no dispone de estos conceptos. En este sentido perfecciona la concepción antigua transformándola al mismo tiempo.

El virtuosismo formal del cuento se manifiesta en su simplicidad y en su minimalismo. El texto se caracteriza por una reducción casi absoluta a lo esencial. Sin embargo, Borges no se contenta con una mera alegorización de la técnica. Su cuento muestra también que la perfección de la memoria fonográfica representa al mismo tiempo su limitación, incluso su inutilidad. Funes es incapaz de abstraer, estructurar o resumir sus recuerdos. Consigue representarse solamente objetos e impresiones aisladas en el momento exacto de su primera percepción. En consecuencia, la reconstrucción de un día entero requiere un día entero. Esa limitación se explica igualmente en el nivel alegórico del texto: con los fonógrafos primitivos no era posible montar o manipular datos acústicos. En la capacidad memorística de Funes, la limitación se manifiesta en un nominalismo radical: es decir, en un esquema cognitivo que acepta únicamente las entidades particulares, negando las ideas platónicas y los conceptos genéricos.

4. UNA CRÍTICA DEL NOMINALISMO

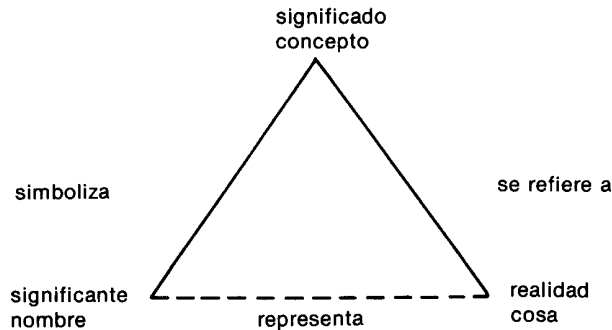
El narrador precisa históricamente esa posición, asociándola con el nombre de John Locke, el fundador de la filosofía empirista en el siglo XVII. Aquí se manifiesta una dimensión más de la alegoría mediática que se extiende hasta una crítica epistemológica. El nominalismo caracteriza el saber del siglo de las luces, como analiza Michel Foucault en su estudio sobre *Las palabras y las cosas*¹⁴. Según su interpretación, el orden cognitivo de los siglos XVII y XVIII acepta como base de conocimiento únicamente la percepción sensual. En este sentido, definió John Locke al alma como *tabula rasa* en la que no hay nada escrito en el instante del nacimiento del hombre¹⁵. Son las percepciones del mundo exterior las que se graban en ella, constituyendo progresivamente el tesoro de la experiencia. En su cuento, Borges relaciona la mnemotecnia de Funes sugestivamente con este modelo empirista del alma. Así se establece una analogía latente entre la alegoría mediática y el nominalismo filosófico: tanto la *tabula rasa* como la memoria de Funes corresponden al cilindro del fonógrafo antes de la grabación. En cambio, el estilete que abre el surco corresponde alegóricamente a las percepciones del mundo exterior.

Hemos visto que el nominalismo niega la existencia de las ideas platónicas y de los conceptos genéricos. Para terminar quisiera ilustrar este punto clave

14 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966, pp. 60–91.

15 John Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Kenneth P. Winkler, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1996, pp. 33–36.

del texto en términos semióticos. Para tal fin me parece útil representarse el triángulo semiótico, tal como lo concibieron por primera vez Ogden y Richards¹⁶:



La gráfica ilustra que los nombres o significantes no se refieren nunca directamente a los objetos reales (como había postulado Ferdinand de Saussure). Las cosas están, por el contrario, relacionadas con las palabras por medio de un significado abstracto; es decir, de un concepto que permite identificar una cosa percibida con un género. Así la significación como proceso semiótico se efectúa a través de representaciones mentales y racionales. Hemos visto que Funes es incapaz de esa abstracción que constituye una condición indispensable para cada simbolización de la realidad concreta. Como personificación de mecanismos técnicos, registra y reproduce solamente objetos particulares sin poder atribuirlos a conceptos abstractos. En este aspecto funciona como la aguja de un fonógrafo que graba lo Real en el sentido de Jacques Lacan¹⁷: el protagonista es comparable a un instrumento que registra solamente la forma física de los fenómenos particulares, como la frecuencia de los sonidos, de una voz o la forma grafemática de un significante. Funes, al igual que la máquina de grabación, carece de conceptos o significados mentales de los objetos. De ahí — es decir, de la analogía mediática — se explica la absurdidad de sus proyectos (que dieron lugar a unas interpretaciones no menos absurdas.) Cito el pasaje en cuestión:

La voz de Funes, desde la oscuridad, seguía hablando. Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar

16 Charles K. Ogden/Ivor A. Richards, *The meaning of meaning. A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, Londres, Paul, 1923.

17 Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse* (Le Séminaire XI), París, Seuil, 1973, p. 152.

de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedía*. En lugar de quinientos, decía nueve. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades: análisis que no existe en los «números» *El Negro Timoteo* o *manta de carne*. Funes no me entendió o no quiso entenderme. Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez. Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza (p. 183).

En términos semióticos, la razón más profunda de esa incapacidad intelectual consiste en la ausencia de significados abstractos. Por esa limitación, Funes dispone de un único criterio para ordenar sus recuerdos: el tiempo, es decir, el momento exacto de la primera percepción de un objeto. Sin embargo, la falta total de conceptos intelectuales lo obliga a construir modelos alternativos para estructurar y archivar su memoria. Sin embargo, sus esfuerzos quedan sin resultado positivo. Se podría ver en sus intentos absurdos un reflejo paródico de los tiempos tempranos del fonógrafo, una alusión a una fase histórica que exigió la invención de nuevos métodos para archivar los datos de un medio recién desarrollado. Aparte de esto, la infructuosidad de sus sistemas de enumeración documenta algo más: el párrafo citado demuestra que la falta de conceptos mentales desemboca inevitablemente en reduplicaciones, engendrando un proceso semiótico que es potencialmente infinito.

De ahí se puede formular la hipótesis de que los vanos intentos de Funes implican al mismo tiempo una refutación del nominalismo. Más allá de la alegoría mediática, critican una posición filosófica que niega la existencia de los conceptos mentales con la pretensión de que los signos se refieran inmediatamente a las cosas, sin la función mediadora de un significado. Funes intenta llenar este vacío cognitivo, es decir, la falta de conceptos intelectuales. Sin embargo, como nominalista radical, logra solamente doblar las denominaciones de las cosas. Construye sistemas semióticos de segundo orden que son meras tautologías, reduplicando y potenciando la arbitrariedad del orden lingüístico. De esta manera desencadena una semiosis ilimitada, en la que cada palabra y

cada nombre propio se refiere a otro signo¹⁸. Por una parte, aprende con facilidad (y con la única ayuda de un diccionario) varios idiomas gracias a su memoria nominalista. Por otra parte, y por falta de un pensamiento abstracto, está privado de acceso a la arquitectura racional de un idioma, es decir, a las leyes gramaticales. Hemos dicho que esta posición representa también una crítica o casi una refutación de la filosofía empirista, lo que explica la referencia explícita que Borges hace a John Locke:

Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado (p. 182).

Finalmente, la memoria perfecta resulta inútil. En sus propias palabras, Funes la califica de «vaciadero de basuras». Paradójicamente este defecto es debido a su propia infalibilidad. Los recuerdos de Funes constituyen un archivo enorme, pero caótico, de objetos particulares. De este modo se acumula una cantidad de datos inadministrable por su estructura nominalista y por la falta de un orden abstracto. Cuando el narrador habla de una «rapsodia desordenada de voces», se refiere exactamente a este déficit. Al mismo tiempo, subraya que este almacén de datos no es el papel impreso, sino la lengua hablada, la voz producida en el medio acústico. El mismo Funes destaca la capacidad y la naturaleza no humana del medio con expresiones hiperbólicas: «Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo» (p. 182).

Así, hacia el final del cuento, la crítica predomina sobre la fascinación. Borges construye y deconstruye alegóricamente la analogía entre el fonógrafo y la memoria pretendida por Jean-Marie Guyau. Haciéndolo, revela igualmente los límites de una antropología basada principalmente en la técnica. Borges amplifica simultáneamente la alegoría hasta una refutación narrativa del nominalismo. Por eso, *Funes el memorioso* constituye a la vez una alegoría mediática y una crítica epistemológica.

18 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1931–1966, t. 1, p. 339.