

De la palabra al género: un itinerario



Daniel Link

UBA / UNTREF / daniel.link@gmail.com

Resumen

La obra de Ana María Barrenechea se caracteriza por una atención a los modos de leer. Aquí se propone, más allá de las adhesiones disciplinares y a partir de unas determinadas experiencias de trabajo (es decir: de vida comunitaria) una relectura de *la expresión de la irrealidad* en Borges que sitúe la lectura pionera de Ana María Barrenechea en el contexto de una poética vitalista.

Palabras clave

vitalismo
repetición
Jorge Luis Borges
Ana María Barrenechea

Abstract

Barrenechea's work is characterized by her attention to ways of reading. We propose, beyond disciplinary attachments and starting from some work experiences (ie: community life) reread the *Expression of Unreality* in Borges that puts the pioneering Barrenechea's reading into a poetic of vitalism.

Key words

vitalism
repetition
Jorge Luis Borges
Ana María Barrenechea

“¿Cuándo hemos leído los argentinos (los argentinos de mi edad) por primera vez a Borges?” (Link 1994: 23), me preguntaba, hace un tiempo, a propósito de las experiencias de lectura de Borges.

Independientemente de las respuestas que demos a esa pregunta, no habríamos leído a Borges (o no lo habríamos leído del mismo modo) sin la intervención decisiva de Ana María Barrenechea,¹ Anita, a quien personalmente le debo tanto como cualquiera de los que trabajamos a su lado, bajo su tutela, en el Instituto de Filología² que en mi memoria, ahora atenazada por la pena y la melancolía, coincide con el recuerdo de Anita. No hay Filología (la institución, la disciplina), para mí, sin Anita.

Hoy quisiera poner aquella pregunta en correlación con otra, tal vez más abstracta: ¿Cuál es la diferencia, o mejor dicho la distancia, entre la palabra y el género? La pregunta es adecuada para un homenaje como el que nos convoca: se trata, podría

1. Me refiero a *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, publicado originalmente en 1957.

2. Ana María Barrenechea dirigió entre 1985 y 2002 el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

decirse, de la filología y su historia local, de Amado Alonso, de Anita, de las paredes y de las bibliotecas en las que tantos de nosotros aprendimos, de un modo o de otro, lo que podría sospecharse como un modo de leer, palabras, o géneros. ¿De qué género, podríamos decir, son las palabras de Borges?

En el título de esto que empecé a escribir, de esto que no sé muy bien si alguien podrá alguna vez leer en la dimensión de la que participa, que es sobre todo la de una ética, en el título, decía, está la palabra *itinerario*.

Ahora pienso, al leer esa palabra, que dicté presionado por una urgencia del Instituto, sin pensar demasiado (los títulos están para eso), ahora pienso en Benjamin. Y es un error, seguramente, porque Benjamin no tiene nada que ver con los itinerarios, y sí con los recorridos. Pero como yo quisiera hacer un recorrido de la palabra al género, no puedo sino pensar en Benjamin. Y en este punto no se trata de un error. ¿Entonces, por qué Borges? Benjamin tampoco tiene, o tendría, nada que ver con Borges. Podría justificar esta articulación citando un bello artículo sobre la recepción de Benjamin en la Argentina (Wamba Gaviña, 1993).

De la lectura de ese artículo (y esa es la razón de su belleza) debería quedar claro que Borges llegó a conocer, siquiera de oídas, las hipótesis de Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Pero esto, en definitiva, importa ya bastante poco. Es que en Borges se encuentra algo del orden de la naturalidad de la cultura argentina: hacer filología con Borges, leer estilísticamente a Borges, pasar los relatos de Borges por el cedazo estructuralista, leer la génesis de los textos de Borges: todo se puede hacer, todo ha sido hecho a propósito de Borges (Anita hizo todo eso, y más).

Ningún *homenaje*, creo, puede, ya, alejarse de Borges, el objeto *natural* de la crítica y también de la cultura argentina pero, sobre todo, el tema de la tesis doctoral de Anita, ese *big-bang* con el que deslumbró al mundo, que ya nunca más pudo prescindir de ella.

Pienso una vez más en el Instituto, en su carácter *aditivo*, en los pasillos y bibliotecas que, como piezas de una imagen futura (*siempre* futura) se van agregando cada año. Desde que empecé a trabajar en Filología hasta ahora el Instituto ha cambiado, se han agregado cuartos, sedes de extraños proyectos y conversaciones (tan extraños nos hemos vuelto, con el tiempo, quienes amamos las palabras y los géneros). Un itinerario que hiciera paradas en todos los cuartos del Instituto sería, también, un itinerario de la palabra al género, un recorrido por los diversos modos de leer que se han dado, históricamente, cita entre sus paredes.

Como el Instituto es aditivo, todos los modos de leer conviven, todas las teorías discuten y se reprochan cosas, aun bajo el velado aspecto de la lucha por el espacio.

Quiero recordar un episodio de ese combate, un episodio protagonizado por Anita (quién sino ella) y yo mismo, en un papel secundario y subalterno.

Un día, una tarde, al llegar al Instituto, se me comunicó que mi escritorio, el que me habían asignado unos años antes, había sido trasladado a un cuarto nuevo, donde iba a servir, donde se lo necesitaba, para apoyar una fotocopidora, la fotocopidora del Instituto.

No diré que entonces no me sentí dolido, pero ahora (*ahora*, cuando escribo y releo estas páginas) lo que importa es esto: que mi modo de leer equivalía, equivale, en la economía del Instituto, al modo de leer de una fotocopidora.

Y Anita, a quien amamos por cosas como esta, se dio cuenta, y me lo hizo saber discretamente. No diré que entonces no me sentí dolido. Hoy puedo decir que ese episodio cambió mi vida, o, para ser más modesto, cambió la relación que tenía con la literatura y las técnicas de lectura. Después de todo, hay que ser muy moderno (pero moderno de veras, lo que se dice *freak*) para estar en el Instituto (así: Amado Alonso, Henríquez Ureña, Raimundo Lida, y la propia Anita). Y yo no era (no soy todavía) más moderno que una fotocopidora.

De modo que cuando hagan un recorrido por el Instituto, es decir, por las diferentes maneras de leer que, como ciudades de un itinerario, ofrecen sus diferentes monumentos a los turistas, no dejen de mirar la fotocopidora: es el futuro de la lectura, es la teoría de la lectura futura.³

Claro que, para volver un poco atrás, esto ya lo sabía Borges. Y era natural que Borges lo supiera o para nosotros no es extraño que para Borges fuera natural esto que hoy cuento (él había oído hablar, seguramente ya en 1933, de Benjamin). Puedo justificarlo con algunos textos.

La siguiente cita, que me ha acompañado varios años, es famosa, está al comienzo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, y en otro lado he hablado sobre ella:⁴

Nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal. (431)⁵

Ese procedimiento ha dado novelas argentinas por lo menos notables. Pienso particularmente en *Respiración artificial*, en *En el corazón de junio* y en *Glosa*, libros a su modo atroces. En la novela de Piglia,⁶ todo el mundo lo recordará, la lectura circula, a la manera de Quain, como un dispositivo según el cual siempre se puede leer otra cosa, siempre se puede ir más allá, de acuerdo con el régimen de la sospecha. La novela de Guzmán, con más énfasis, trabaja sobre las omisiones, las distorsiones y las contradicciones de un relato, “Un corazón sencillo” de Flaubert, para descubrir algo siniestro en la vida de Felicidad. En *Glosa*, finalmente, Saer construye un relato siempre intervenido por la sospecha de quien cuenta, y quien cuenta es alguien que no ha tenido la experiencia de lo que cuenta pero que no obstante (no) puede intervenir acerca de la verdad de su propio relato.

Los textos de Borges desafían al lector. Si es verdad que toda lectura implica necesariamente un resto, algo que no se puede leer, un desperdicio que servirá solo para otras lecturas, lecturas futuras (“Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo– como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil” [747]), ese resto de la lectura está planteado en Borges como un problema permanente y como aquello que motiva el desafío: lo que Borges escribe supone, necesariamente, un momento de ilegibilidad de manera explícita (y aún impostada): lo importante es que quien lee sospeche que hay algo que no está leyendo por aviesa voluntad del narrador: el caso “Tlön”.

Toda literatura se lee en relación con un estado de lengua. Las operaciones retóricas de todo texto deben contrastarse, para poder obtener alguna conclusión razonable, con un estado de lengua determinado. Esto es algo que la filología clásica y la estilística comprendieron bien y que la crítica denominada *actual* parece haber olvidado. Pero además, la lengua a la que cada texto refiere no es siempre la misma o no tiene los mismos alcances. Sospecho que se ha leído siempre a Borges

3. En este punto, retomo literalmente un argumento de 1993 que, con los años, perfeccioné al hacer funcionar la analogía en relación con Internet, cuyos efectos, por entonces, no sospechábamos. Cfr., en relación con esto, Link (2003), donde vuelvo a Borges, la copia y la repetición, por otra vía.

4. Cfr. Link (1988), luego incorporado a Link (1994).

5. Todos los números entre paréntesis remiten a la edición de las *Obras Completas* de Borges mencionada en la Bibliografía citada.

6. Quien, por otro lado, acaba de acuñar el término “ficción paranoica” para referirse a un tipo de textualidad y a un régimen de lectura en el cual Borges, naturalmente, ocupa un lugar central. Cfr. Piglia (2009).

7. En el mismo número de la revista *Espacios* donde se publicó el trabajo de Piglia recién citado, se incluyen trabajos de Barrenechea, Beatriz Sarlo, Juan José Saer, José Sazbón, Graciela Montaldo, Alfredo Rubione, Jorge Monteleone, Radermacher, Segio Cheffec, Delfina Muschietti y Jorge Dotti. Contiene algunas de las contribuciones más importantes de los últimos años sobre Borges y es, en conjunto, un buen punto de partida para evaluar cómo se ha leído a Borges en los últimos años. Cfr. también Sylvia Molloy (1979), Josefina Ludmer (1988) y los ya clásicos trabajos de Ana María Barrenechea (especialmente Barrenechea [1967]). Las líneas fundamentales de este artículo están inspiradas en mayor o en menor medida en la bibliografía aquí señalada.

teniendo como referente único la lengua española general: “Borges construyó una de las mejores prosas que se han escrito en esta lengua desde Quevedo” (Piglia, 1987).⁷ No es casual: la estrategia de Borges fue precisamente esa (y un estudio crítico sobre las variantes de sus textos lo demostraría): si en un primer momento el joven Borges trabaja sobre (hacia) la lengua coloquial rioplatense (*Fervor de Buenos Aires*, etcétera) progresivamente va inscribiendo su trabajo en relación con una lengua cada vez más universal y pretendidamente neutra (como los universales son operaciones políticas de disciplinamiento, no habrá nunca una auténtica neutralidad sino apenas su postulación). Y así, Borges funda un *idioma*. Habría una dialéctica (que en Borges es histórica) entre lo particular (el dialecto: “No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos” [654]) y lo universal (el idioma).

Desde Cortázar en adelante la literatura argentina no toma como referencia ninguna lengua universal: podría trazarse un arco que culminaría en Puig, o Lamborghini (o Piglia, o Gusmán), donde lo que habría son diversas inflexiones y articulaciones de lenguas particulares (digamos: malas lenguas) o lenguas generales: el lenguaje internacional de los géneros, de los medios masivos, esa especie de lengua que simula ser puramente instrumental, puramente comunicacional. Desde Cortázar en adelante hay un enrarecimiento de las lenguas y un trabajo sistemáticamente orientado a una reflexión sobre lenguas individuales o sobre la pertinencia de una lengua general (piénsese especialmente en Puig). En todo caso, lo que aparece como dado, como natural, es precisamente una lengua universal: la literatura de Borges.

Pero seguramente Borges, que no ignoraba nada, más de una vez trabajó su escritura en relación con la cultura de los medios masivos, aunque esa relación haya estado siempre teñida de horror. Borges, como Warhol (me atrevería a decir: *solo* como Warhol) comprendió los mecanismos de funcionamiento de los medios masivos y edificó un monumento a la cultura de masas. Se trata, por ejemplo, de la repetición y el modo en que esta afecta, al mismo tiempo, a lo viviente y al arte.

Mientras escribo esto, abro la ventana y entra un rumor de pájaros que celebran el verano, es decir: el ciclo, lo que vuelve, la repetición, el *ritornello* (vuelven también el aire, el rumor de las olas en el mar, el paso de las nubes en el cielo, con sus infinitas variaciones). Si arte y vida son solo una misma masa (o mejor: si el arte está atravesado por moléculas de vida), ¿en ambos la potencia de repetición ejerce el mismo influjo?

En *Diferencia y repetición* (1968) Gilles Deleuze se coloca a idéntica distancia de Nietzsche, Kierkegaard y Heidegger. El eterno retorno no hace a Zarathustra el maestro del retorno de lo mismo, sino el de la metamorfosis integral, el de la diferencia irreductible.

La repetición y el eterno retorno funcionan, con un trasfondo en el que lo natural es puro caos, en un plano de inmanencia (absoluta) mediante el cual el Caos se transforma en Caosmos. Por eso, la diferencia es el objeto más importante de la voluntad de poder, la repetición en el eterno retorno es el pensamiento más alto, porque nos lleva precisamente al límite del pensamiento (y más allá). Ese más allá del pensamiento coincidirá con el más allá de la subjetividad y transformará la unidad de lo viviente en “un átomo de vida”, la inmanencia: *una vida...*

Si las estaciones no se repitieran, si los pájaros no modularan siempre la misma melodía (con infinitas variaciones), si el agua no volviera a su lugar en la playa, si no hubiera *ritornello...*, no habría identidad, de modo que la diferencia en sí misma y la repetición para sí misma (la inmanencia absoluta) son previas a la identidad.

El eterno retorno no es solo una concepción del tiempo sino una medida de lo ético que estaba ya presente en los estoicos (para quienes el mundo se extinguía en una combustión flamígera para recomenzar de nuevo). Nietzsche retoma esa premisa ética: actúa de tal modo que un horizonte de retornos o repeticiones infinitas no te dé miedo.

A su manera, Søren Kierkegaard hizo lo mismo en *Repetición (Gjentagelsen)*, delicioso ensayo filosófico publicado exactamente el mismo día de 1843 en que salió a la venta *Temor y temblor (Frygt og Bæven)*.

El ensayo, como se recordará, tiene dos partes y su objetivo es demostrar que

La repetición es justamente todo lo contrario de la mediación y, en consecuencia, la categoría que expresa de modo global, como se afirmará a renglón seguido, la más absoluta oposición al sistema de Hegel, cuyo nervio, puramente lógico, era la *Vermittlung* operada por la *síntesis* de los contrarios, a costa del mismo principio de contradicción. (1997: 16)

Violentamente antihegeliano, Kierkegaard encuentra en la repetición una forma de resistencia a la dialéctica de Hegel: “La repetición es la realidad y la seriedad de la existencia”.

En la primera parte de *Repetición* leemos:

el que no ha comprendido que la vida es repetición y que en esta estriba la belleza de la misma vida es un pobre hombre que ya se ha juzgado a sí mismo y que no merece otra cosa mejor que morir en el acto, sin necesidad de aguardar a que las parcas corten el hilo de sus días. Pues la esperanza es un fruto sugestivo que no sacia, el recuerdo un miserable viático que no alimenta, mas la repetición es el pan cotidiano que satisface con abundancia y bendición todas nuestras necesidades. Cuando se ha culminado la navegación por el mar de la vida, deberá mostrarse si se tienen ánimos para comprender que la vida es una repetición e igualmente, si se encuentra placer en gozarla en ese sentido. Quien no esté de vuelta de esa navegación antes de comenzar a vivir, jamás logrará vivir de veras. Quien esté de vuelta y se sienta hastiado o sencillamente harto, demuestra bien a las claras que poseía una naturaleza anormal. Por el contrario, el que elige la repetición, ese vive de veras. No anda, como los niños, a la caza de las mariposas. Ni tampoco, poniéndose de puntillas, se queda extasiado en la contemplación de las maravillas del mundo, porque las conoce de sobra. Ni se está sentado, como una vieja, junto a la rueda en que se tejen los recuerdos. No, nada de esto; nuestro hombre avanza sereno y sigue su camino, contento con ejercitar la repetición. (1997: 5)

Pero al pretender verificar la repetición (de las cualidades y las sensaciones), Kierkegaard fracasa. Hacia el final de la primera parte se pregunta “cómo pudo venir a mí mente una idea tan estúpida como la de la repetición. Y, lo que es más estúpido todavía, cómo pude pretender convertir esa idea en principio” (1997: 33).

El fracaso es, aquí, un personaje conceptual. Kierkegaard quiere llegar a la conclusión (lo hace en la segunda parte) de que podrá haber repetición solo con la mediación de Dios. Para Deleuze es más o menos lo mismo (aunque Dios esté tachado): no hay repetición de cualidades o de sensaciones porque la repetición es “la diferencia sin concepto”, es decir, repetición para sí misma (inmanencia absoluta), “Expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia” (1972: 23).

La repetición, así entendida, es la posibilidad del arte. La obra anticipa una repetición de sí que debe ser buscada más allá de su (ilusoria) unidad. Por eso la repetición no ocurre, se la persigue. En la misma dirección, Lacan (1986: 60) señala a propósito de la distinción entre Tyche y Automatón, que no hay que confundir a la repetición con el retorno de los signos ni con la reproducción. Lo que se repite es una producción azarosa (y se liga, por eso mismo, con el milagro).

En *Mil mesetas* (1980), Deleuze y Guattari vuelven sobre el *ritornello*, al que relacionan con el hábitat (el *Umwelt* de Jakob von Uexküll, igualmente importante para Heidegger como para Deleuze: el origen de la biosemiótica). El *ritornello* está relacionado con el paso del hábito al hábitat, es un agenciamiento territorial: el cuerpo abierto al espacio, eso es el hábitat.

El primer paso de un *ritornello* transforma el caos en cosmos: es una creación artística de un espacio habitable. El segundo paso es transformar el hábitat hecho de colores, vientos, ramas, cierres, laberintos, en un aparato de captura (la tela de araña y la mosca, la garrapata en la rama y el calor del cuerpo del mamífero). Y el tercer paso es la creación de líneas de fuga (caosmos). El hábitat (por la vía del *ritornello*) es, así, al mismo tiempo una territorialización del cuerpo en su propia exterioridad y una desterritorialización del cuerpo en tanto tal: el devenir mundo, el devenir imperceptible, un átomo de vida...

El *ritornello*, como un canturreo, se efectúa en el recorrido del propio territorio (territorialización), a la hora de regresar al territorio (reterritorialización) y por último en el afecto melancólico de partir (desterritorialización).

No hace falta llegar al minimalismo, al pop y al arte serial para verificarlo. Escuchemos (es lo que hago mientras esto escribo) el *Bolero* de Ravel (1928) que repite un ritmo y un *tempo* invariables, con un *ostinato* (melodía obsesiva) en do mayor, que vuelven una y otra vez con el agregado de efectos orquestales (lo que configura el *crescendo*, que va a parar a un estruendo de conflagración flamígera y resucitación).

O leamos una estrofa de la “Sonatina” de Rubén Darío:

¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!
 (La princesa está triste. La princesa está pálida.)
 ¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
 ¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe
 (La princesa está pálida. La princesa está triste)
 más brillante que el alba, más hermoso que abril!

Las parentéticas repiten las dos mismas frases, con una leve diferencia (la rima marca la diferencia del *ritornello*: es la diferencia de lo que vuelve sin ser lo mismo).

O pensemos en *Esperando a Godot*, de Beckett, obra en la que “nada ocurre, dos veces”.

O en *La torre de La Defensa* de Copi, donde el segundo acto comienza diciendo “la situación es la misma”. Pero no hace falta siquiera pensar en todas esas cosas, en esas páginas y esas melodías. Borges ya sabía (y se encargó de escribir maniáticamente sobre eso) que tanto en el arte, como en la vida, “la repetición es la realidad y la seriedad de la existencia”.

La “expresión de la irrealidad” en la obra de Jorge Luis Borges se funda, pues, en un ejercicio (vitalista) de 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 pero, también, de un milagro.

Así, persiguiendo el efecto Menard, 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 (tan milagrosas) como las que señala el comentarista de Menard cuando compara los fragmentos de los dos *Quijotes*. Ese, y no otro, es “el milagro secreto” de Borges, el que puntúa su propio itinerario de las palabras al género.

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” (382). 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).⁸

Si uno no supiera quién está hablando, qué está leyendo, podría sospechar un cierto efecto de fotocopia: Borges copia un bloque de texto de un lugar a otro. Las palabras, “objetos verbales puros e independientes”, sirven para designar cualquier cosa; los esquemas argumentativos se arman, como rompecabezas, según una lógica de *patchwork* y fragmento. Pierre Menard, *yo mismo*, Borges, trabajamos a 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 puede 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 postindustrial) 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

8. Como no podría ser de otra manera, los ejemplos de repeticiones se multiplican. Cfr., 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 mlo*, es un ejemplo del lenguaje austral de Tlón (435). Etcétera.

una realidad atroz o banal. “Si Funes el memorioso hubiera hecho películas –escribí alguna vez–, esas películas serían como las de Warhol: así como Funes, el cine de Warhol desdeña los cortes y las elipsis” (Link, 1990).

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 (la expresión de la irrealidad). 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) solo reconoce la fuerza de lo mínimo repetido infinitamente: “el estilo del deseo es la eternidad” (365).

Las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), escritas en colaboración con Bioy Casares, hacen *pendant* con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Antes que crónicas, se trata de ejemplares de crítica de las últimas y más importantes producciones estéticas. Examinemos algunos casos: César Paladión, “el más original y variado de nuestros *litterati*” (305) reescribe, como Menard, libros ya existentes, de acuerdo con el dispositivo de la “ampliación de unidades” (citar, no ya una frase de otro autor, sino el libro entero): “Estamos así ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo” (305).

Hay otros escritores notables cuya obra se reseña: Ramón Bonavena describe en seis volúmenes (el quinto de los cuales tiene 941 páginas) un ángulo de su mesa de trabajo. “En teoría, mi libro es infinito” (309), dice Bonavena (“El estilo del deseo es la eternidad”). De Nierenstein Souza se destaca

el afán del poeta por lograr una literatura absoluta, su observación escéptica sobre lo transitorio de las palabras, la progresiva deterioración de los versos de un texto a otro y el doble carácter de la biblioteca, que pasó de las exquisiteces del simbolismo a las recopilaciones de género narrativo. No nos asombre esta historia; Nierenstein retomó la tradición que, desde Homero hasta la cocina de los peones y el club, se complace en inventar y oír sucedidos. Contaba mal sus invenciones, porque sabía que el Tiempo las puliría, si valían la pena, como ya lo había hecho con la *Odisea* y *Las Mil y Una Noches*. Como la literatura en su origen, Nierenstein se redujo a lo oral, porque no ignoraba que los años acabarían por escribirlo todo. (314)

Hilario Lambkin Formento, como Paladión, como Menard, como Borges, como Warhol, también cultiva lo minimal. Sus obras críticas (como el mapa de la China) o bien “se reducían no pocas veces a *clichés* de la tapa o sobrecubierta de los libros analizados” (315) o bien reproducían línea por línea el objeto crítico: Formento entregó así un majestuoso y definitivo “estudio crítico” sobre la *Divina Comedia*: “la mayor labor exegética de nuestro medio” (317). En la obra de otro de los *dobles* de Borges, Loomis,

la fábula, el epíteto, la metáfora, los personajes, la expectación, la rima, la aliteración, los alegatos sociales, la torre de marfil, la literatura comprometida, el realismo, la originalidad, el remedo servil de los clásicos, la sintaxis misma, han sido plenamente superados. (322)

Oso (1911), *Catre* (1914), *Boina* (1916), *Nata* (1922), *Luna* (1924) y *Tal vez?* (1931), las obras de Loomis, constan solo de esas palabras: el texto de *Catre* es la palabra “catre”, y así sucesivamente.

No menos notable, no menos *minimal*, es la obra de los artistas plásticos que Bustos Domecq exalta: así como el poeta Urbas presentó a un concurso poético, sobre el tema “la rosa”, una rosa (real), Colombres presentó al Salón de Artes Plásticas de 1941 un carnero vivo.

Lo que Bustos Domecq define y exalta, se ve, es lo mismo que llena de horror a Borges pero que los dos describen bien: el *ready made*, el minimalismo, lo que constituye los momentos clásicos de la experimentación de nuestro siglo (Duchamp, Warhol). Entre las series de accidentes o las Mona Lisa o las cajas de Brillo de Warhol y la obra de Bonavena o Colombres o Paladión, Borges lo sabe, no hay ninguna diferencia conceptual ni técnica. Aquello que en Bustos Domecq nos produce una carcajada cómplice y en Borges una risa molesta (Foucault), nos hace caer de rodillas en los grandes artistas del siglo.

¿Qué es un artista después de Borges (Menard o Bustos Domecq) y después de Warhol? ¿Qué es el arte? Deixis pura, index puro. El sentido, desplazado indefinidamente a lo largo de una serie, desaparece. Bloques de texto, animales vivos, palabras sueltas, rosas, fotos de periódico, cajas de jabón en polvo, moléculas de sustancia viva: el arte es lo que señala, el arte es un laboratorio perceptivo que dice *he ahí lo que se ve, lo que se escucha* (más o menos mediatizado, o Kierkegaardianamente: más o menos repetido).

El artista solamente señala o descubre (*ready made*, minimal) y es en ese sentido literal que hay que entender los complicados sistemas enunciativos borgeanos: libros encontrados, manuscritos hallados. Escribir, lo que se llama escribir (por ejemplo en Flaubert), no se escribe: o se copia o se muestra lo que se encontró, hipótesis minimalista.

Hay una fuerza constitutiva del arte de Borges: esa fuerza está en la capacidad de mezclar determinados contenidos del arte clásico con los dispositivos más arriba comentados. Si Menard y Bustos Domecq resultan un poco ridículos es porque carecen de esa fuerza o, aún, de toda fuerza. No es posible leer en esos textos un rechazo de lo moderno⁹ sino, más bien, de la debilidad y de la fragilidad de los paradigmas de experimentación.

9. Es lo que hace Carlos Correas (1991) para invalidar a Oscar Masotta.

Para leer a Borges, para leer las palabras de Borges, o el recorrido que lleva de las palabras de Borges al género de las palabras de Borges, para leer el pasaje de la filología (solo como ejemplo) a la literatura comparada (solo como ejemplo), Borges (que sabía quién era Benjamin y charlaba frecuentemente con la galería de retratos del Instituto de Filología) recomienda la repetición azarosa, ese milagro.

Ahora, repetir el itinerario de Anita es la magia que nos permitiría recuperar su voz inolvidable.

octubre de 1993 – febrero de 2013

Fecha de recepción: 10/12/2013. Fecha de aceptación: 30/01/2014

Bibliografía

- » Barrenechea, A. M. (1967 [1957]). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Paidós.
- » Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- » Correas, C. (1991). *La operación Masotta*. Buenos Aires, Corregidor.
- » Deleuze, G. (1972 [1968]). *Repetición y Diferencia: Introducción*. Barcelona, Cuadernos Anagrama.
- » ——— y Guatari, F. (1988 [1980]). *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos.
- » Kierkegaard, S. (1997). *Repetición. Un ensayo de Psicología experimental*, traducción y revisión técnica Juan Ventura Esquivel, Buenos Aires, JVE Psique.
- » Lacan, J. (1986). *El Seminario*, libro 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Ediciones Paidós, Buenos Aires.
- » Link, D. (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones crítica*. Buenos Aires, Norma.
- » ——— (1994). *La chancha con cadenas*. Buenos Aires, Del Eclipse.
- » ——— (1990). “Pálido maestro de lo instantáneo”. En *Los Periodistas*, 15/10/90, 8. (Reproducido en Link, D. (1992). *El pequeño comunicólogo ilustrado*. Buenos Aires, Ediciones del Eclipse).
- » ——— (1988). “Los sesenta, Walsh y la novela en crisis”. En *Graffiti*, 2:3, 9-14. Rosario.
- » Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Molloy, S. (1979). *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Piglia, R. (1987). “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”. En *Espacios*, 6, 7-13.
- » ——— (2009). “La ficción paranoica”. En *El Interpretador*, 35, marzo-abril.
- » Wamba Gaviña, G. (1993). “La recepción de Benjamin en la Argentina”. En Casullo, N., Fehrmann, S., Massuh, G. (comps.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza/Goethe Institut, 27-39.