

BORGES: LITERATURA Y PATOGRAFIA EN LA ARGENTINA

POR

HECTOR LIBERTELLA

México

SOBRE UN MERCADO Y SUS SÍNTOMAS

Vamos a recuperar aquella imagen que se corresponde con el momento ideológico o combativo de una nueva crítica. Se trata del autor sin persona, visto como una simple firma, como los sellos o rúbricas que, al pie del papel, validan de común acuerdo un contrato de lectura. Este contrato vendrá entonces en reemplazo de la literatura, y la firma al pie vendrá igualmente a reemplazar lo que imaginamos que está por detrás y la posee en la forma de un autor. Quien rubrica ese tipo de documentos sabe, en efecto, que ya no es el propietario absoluto de su firma y que, al contrario, es la ley la que habla por boca de esa firma para marcarle a él sus obligaciones.

Borges es el sello de fábrica que ojalá hoy nos permita evadirnos de la mitologización de un autor para darle a nuestro ojo el instrumento que pide: una lupa tenaz en cuya luna los signos del escritor no puedan ahora engañarnos, porque aparecerán como desarmados, huérfanos de su sistema, separados de la ideología del autor que los protegía y los hacía eficaces en su contexto. Lejos de buscar trasfondos, no quisiéramos tematizar a Borges como un original producto hecho de espejos, laberintos o cuchilleros, sino que, funcionalmente, sería válido apoderarse de esos elementos como un hipotético método de trabajo. Deberíamos colocar, pues, los espejos *frente* al texto Borges, para que naturalmente su escritura se refleje toda del revés. Hacer que los laberintos *lo confundan* y *lo pierdan*, allí donde éste quiso hacerse transparente, internacional, universalista. Dejar que el cuchillero, a su turno, penetre con su filo en la anatomía de una literatura y deje a la vista la articulación de sus órganos, su *razón de vida* en el mercado.

Para hacer literal esto que parece una metáfora diremos que el recorrido de esa firma Borges en distintas épocas y espacios sociales, desde 1920, nos puede hablar, además, de la literatura argentina justamente donde ella tiene pudor y se resiste a ser mirada o espiada: en su instancia descarnada, *mercantil*, cuando el pacto firmado nos revela las fantasías de clase, la voluntad de poder o los intereses tácticos de sobrevivencia que se deslizan por todas partes en el signo, aunque éste pareciera sólo literario.

Si hoy queremos, en fin, dislocar las relaciones entre un síntoma y una enfermedad en el mercado, diremos de Borges que es la marca visible de un trabajo íntimo en la lengua (lo llamaremos, convencionalmente, Macedonio Fernández) que ha interrumpido su circulación interna para coagularse o mostrarse en 'Borges'. Por su propia repetición, lo sabemos, el síntoma termina creándonos una nostalgia de la enfermedad. De tanto exhibir su ideología universalista, la firma 'Borges' se hace así el síntoma de una enfermedad literaria irreal, pero deseada: la oscuridad nacionalista, el idiolecto. Al revés, si no es posible seguir pensándolo como el anuncio de algo que está en otro lado (Macedonio), entonces hablamos de un sistema literario en el cual el texto Borges no es indicador de nada, sino, al contrario, la nostalgia de una producción que ya no se reconocerá como enferma: el barroquismo, las letras de tango, la gauchesca, la prosa enredada o hermética. Junto a esas patografías generalizadas, al síntoma borgiano lo llamaremos, en cambio, Literatura. El diálogo entre esos dos modos de escribir se resuelve en Borges con una fórmula táctica, que es la de su sobrevivencia en el mercado, y que también ha sido eficaz en el cuerpo social y político de la Argentina toda: *salud = represión*.

EL HORROR AL OSCURO

El deseo de una escritura blanca, transparente, limpia, será el que habita en un mercado específico: nos habla de él mientras lo propicia; no es solamente su manifestación, sino el punto donde se interrumpe y concluye una demanda plural de textos, *en favor de uno solo*. Esto ocurre históricamente con la obra de Borges, que preanunciaba en su juventud la libre circulación de fantasías locales y oscuras: el ultraísmo, la gauchesca, la literatura nacional, el arrabal, el antihispanismo. Es decir, a partir de aquella primera divergencia, los deseos sociales de Borges empiezan a detenerse en uno solo excluyente: el de un programa interna-

cionalista buscado como puerto seguro y ajustado a la nueva demanda de protección crítica, a la eficacia de difusión. Este paso de la vanguardia al centro viene a definir el camino de muchos practicantes en el Sur. La voluntad de poder, explicitada u ocultada alternativamente por los escritores rioplatenses, tiene su interlocutor riguroso en el Estado: institución al descampado, génesis de la desprotección. La literatura es allí como una toldería que se erige a la intemperie, en medio de los vientos de la pampa, y el ejercicio literario queda aislado, como en el *Martín Fierro*, en «las últimas poblaciones». Pensemos en el caso Macedonio Fernández como el momento cuando la literatura rioplatense se reconoce en su marginalidad, una marginalidad que por costumbre empieza a convertirse en el hábitat, la garantía de sobrevivencia o el estímulo de vida para esa oculta voluntad de poderío. El escritor condesciende a publicar sus textos, pero su apuesta es la de una «escritura para la eternidad». Poco hace como mediadora la letra impresa, salvo *socializar* un poco el aislamiento natural del escritor, impuesto en y por el Estado. Es el período romántico; el individualismo será el otro modelo que garantiza estas producciones del tipo Borges-Macedonio. La humildad enunciada por el escritor, su modestia, no serán sino el encubrimiento de una tendencia omnipotente, de manera que estos hábitos en los que se cumple el espejeo omnipotencia-impotencia vienen ahora a plantearse, se hacen *planta* o maqueta para los escritores venideros. Funcionan como apuestas históricas que se borran y aparecen recurrentes, eslabones de una cadena de necesidad que es la de las generaciones sometidas a diferentes tácticas y fantasías de sobrevivencia.

El viejo Macedonio y el joven Borges, pues: marginalidad, últimas poblaciones, cobertizo, desprotección, toldería, intemperie, vientos... Esta constelación o red eléctrica, en la que podemos leer como el cielo de la escritura del Sur, viene a definirse de otra manera en el método metafórico de Lezama Lima: «En esas distancias de la tierra y la palabra, de las pausas del ombú y del requiebro de la querencia, se constituye el señor estanciero que viene sucesivo al desterrado romántico, con signo muy opuesto de vida, aunque en igualdad del perfeccionamiento en la instalación recuerde aquel paisaje disfrutado por el señor barroco. Su disfrute no está en el goce de las golosinas de la inteligencia o del gusto, sino en la doma... La peligrosa distancia con la que se enfrenta, amparado por la casa copa del ombú, le prepara la mano dura para la doma y la novedad de su grupo de palabras.» Así leeremos ahora las páginas de Borges, entendidas no como precisión, pureza del idioma, innovación del campo lexicográfico, sino como aquella voluntad de poder que busca domar, con mano dura y cuidadosa, un conjunto de signos tradicional-

mente marginales, oscuros, para depositarlos en el deseo de una difusión y en su garantía: el universalismo del signo.

El eje de este desplazamiento que va de una pasión nacional a otra internacionalista se da, efectivamente, en el cruce Macedonio-Borges. Oposición entre una literatura cuyos efectos suponen la fantasía de un poder doméstico, local, familiar (Macedonio), y una literatura que se viene a articular con la «difusión» de esas fantasías, es decir, con la circulación mundial de un texto (Borges) concebido como difusa fantasía para los escritores venideros de la Argentina. Allí aparecen otra vez dos modelos pasionales de funcionamiento para la letra, protegidos por dos estrategias que son a la vez vecinas pero enemigas.

CUANDO ESCRIBIR UNO ES TRADUCIR OTRO

Ahora será posible proponer la lectura de Borges como una *necesidad de traducir a Macedonio Fernández*, y esto podrá hacerse a partir de la relación entre una obra artesanal, íntima, oscura, secretamente identificable para la comunidad lingüística que la ha propiciado (Macedonio), y otra que traduce o convierte esos signos para hacerlos circular en el ámbito grande del mercado internacional. Para desarmar aquella frase y localizarla por fin en la ambigüedad: «Escribir *Borges* es traducir *Macedonio*», doble y secreta operación en la que se puede entender el campo de apetitos de la producción escrita posterior a ellos en Argentina. «Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio», dice Borges, y, en el doble juego de ironía y agradecimiento, dice Macedonio: «Nací porteño y en un año de 1874, todavía no pero un poco después comencé a ser citado por Jorge Luis Borges con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta demencia, comencé a ser el autor yo de lo mejor que él había producido.» ¿Quién *escribe* y quién *traduce* este enfrentamiento? Más allá de una manifestación de cortesía, lo que estos trozos dialogan son quizá dos maneras de producir y, además, una guerra de trabajo, el apoderamiento y la industrialización que se generan a partir de una nueva estrategia del signo y en función de una eficacia que en un caso es social (la búsqueda de admiración pública) y en otro familiar (la búsqueda de afecto). Dos modos de ser en cuyo choque y contaminación se pueden leer, entonces, la vida íntima y el síntoma de un proyecto cultural argentino dividido y mostrado microscópicamente en las operaciones de la ficción. Otra vez: Literatura *vs.* Patografía.

Retomemos aquella ecuación, *salud = represión*. Si la literatura es un

elemento natural de comunicación entre un autor y su público, entonces la letra reprime sus alianzas con el inconsciente, y reprimida la letra sólo queda en escena el proyecto de mercado del escritor: sus apetitos de comunicación, que son de difusión. El lector se convierte en un centro de persuasión o seducción, queda separado de la complicidad que le propone la lengua en sus torsiones y sólo se asiste al espectáculo de un proyecto que aplasta al lector, tras el supuesto de fascinarlo. La oposición Macedonio-Borges habrá de ser reformulada a la luz de estos nuevos elementos. El trabajo de Macedonio significa ahora una invitación y al mismo tiempo un vértigo: por la cadena de palabras vamos hacia nuestra rareza, el antiguo español vuelve a «respirar» trayendo consigo cargas muertas de sentido, posibilidades desorganizadas de lectura, viejas redes y cruces sintácticos que, vueltos a recorrer en el siglo xx, exigen una modificación casi física en el lector: lo que se llama «inquietud» de lectura. En esta etapa de pasión sólo lingüística, el sueño, la literatura «maldita» o los climas alucinatorios ya no son los *temas*: no se trata de las flores del mal, ni de las temporadas en el infierno, ni de los laberintos complejos. No se trata de Rimbaud, ni de Borges, ni de Baudelaire. Ahora ese efecto de lectura se cumple *in situ*, en el texto como hechura y no en el más allá del tema o de una fuerza visceral que sean propiedad del autor, y que conviertan al yo en causa excluyente de la fascinación sobre el lector.

LA ECONOMÍA DE LA RECREACIÓN Y LA DEL ROBO

Cierta crítica habla de la intertextualidad como un modo de romper los límites de la propiedad privada. El practicante de hoy se apodera de toda la tradición literaria, la hace suya, y saltando sobre las firmas y los hombres hace jugar en el espacio de un nuevo texto citas, trozos, páginas que reactivan y certifican a la literatura como un proceso de puro trabajo, sin más propietarios que los propios escritores. Una buena parte de la nueva crítica ha querido ver en la obra borgiana como una confirmación de este proceso intertextual: son los escritos de la tradición los que resuenan allí. La irreverencia de Borges, su actitud anticapitalista, quedarían marcadas por ese ejercicio que se apodera de toda la tradición escrita sin reconocer los límites de la propiedad privada. El plagio, la copia, pierden ahora su mancha moral: ya no son *robo*, sino recuperación de lo que naturalmente le pertenece al escrito. El acciona *toda* la tradición literaria porque es su depositario natural. Ahora bien: una lectura de mercado puede corregir, aquí y allá, lo que esa verdad

puede tener de ilusión: la intertextualidad quizá sea un diálogo y una contaminación entre textos, es cierto, pero sólo la *posición ideológica* de quien escribe le dará su operatividad real. Desde el yo *capitalizado*, por un lado, o desde el sujeto *perdido*, por el otro, sobrevendrá una diferente formulación de este elemento intertextual. Así pues, el yo propietario Borges, como tal, por su propia naturaleza estaría en *posición de robo* frente a los elementos de la tradición, en tanto se apodera de ajenas prácticas y de otros autores, pero allí donde decimos que el capitalismo está en posición de robo frente al trabajo. Si la estrategia del autor pasa por sus intereses de comunicación y por la capitalización de su firma, la *pérdida* que ocasiona la lengua (esa pérdida de la seguridad del yo: «la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo», proponía Macedonio) será considerada un enemigo tácito. Es la conclusión a la que llegamos, gracias al trasfondo que ofrece Macedonio Fernández: la escritura Borges se convierte así, asombrosamente, en la *ilusión* de un trabajo con la lengua, pero en realidad es la certificación, el documento de un hábil pacto entre el escritor y la visión del mundo que lo sostiene: reprimir a la lengua y al sujeto para perpetuar la eficacia de un sistema comunicativo entre yo y mi público, o entre yo y los hábitos de consumo de mi público. El texto, en lugar de ser esa malla, ese etimológico tejido en el que caen sintácticamente el autor y el lector, pasa ahora a ser el contrato legal, claro, preciso, por el cual se asegura la sobrevivencia de una ley de comunicación que no deben romper ni el productor ni el consumidor, ni el propietario de una escritura ni el inquilino que accede a ella desde la función de lector. En cuanto a la crítica literaria que convalida este contrato, ella no opera sino como un elemento de control, policial, que se constituye en la razón práctica de esta ideología de la literatura. El patógrafo Macedonio pasa a ser ahora el perverso de la escritura (otro etimológico, per-versus, quien no alcanza nunca su destino, quien atraviesa permanentemente la dirección de su camino para llegar, apenas, a la desviación) y Borges pasa a ser el literato manso que transfiere una ideología haciéndola pensar como fortuita o trivial: «Es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.»

Ōs, ōris

La boca es una caverna, pero etimológica. Desde el pronombre *os* hasta la *oración*, la lengua habita dentro de ella y arrastra todo en su *oratoria*. ¿Qué le habrá dicho al joven Borges su consejero hispanista y

barroco, su *alter ego* enemigo Macedonio? «Os —por la vuestra— opondréis a la oratoria de España. Si en Argentina el español es inconveniente, entonces llevaréis la lengua a su opuesto, ya que el público también lo es y sólo tiene seducción cuando le desconocen la suya.» Pero el antihispanismo y la frecuentación de la literatura inglesa le nacen a Borges mucho antes que la lectura de Macedonio Fernández, y la escritura sajona es en realidad anterior a toda estrategia de mercado. Esa marca nos habla del proceso íntimo de traducción que se operó en Argentina desde el siglo pasado, y cuyo vehículo es la inmigración, desde el pequeño modelo de las «invasiones inglesas». La cruce de razas, la articulación entre un castellano del Río de la Plata y el inglés o el francés, son la señal de ese proceso migratorio que necesita verse también como migración de signos. De allí la *garantía nacional*, auténtica, para una escritura que se reconoce en la tensión hacia el origen, hacia Europa. Bachillerato en Suiza, abuelos ingleses, textos infantiles escritos en inglés son como la prueba de esa doble moneda de intercambio que siempre han sido ciertos textos argentinos: los que tienen apetito de asentamiento, de instalación en un territorio, pero que a la vez no pierden la nostalgia de su sistema o código de procedencia. El viaje por el mercado de una escritura atravesada, cruzada por los efectos de la lengua inglesa, podría seguirse paso a paso como símil de las vicisitudes y presencia de la propia Inglaterra en suelo físico argentino.

LA LITERATURA EN UNA EMPRESA MULTINACIONAL

Si la moneda limpia, internacional, inglesa, pierde su autoritarismo en Argentina, la escritura que metafóricamente reconoce en ella su sostén y saca de ella lo propio deberá correrse, necesariamente, de sitio. Pero, por arrastre y contagio, *internacionalismo* conduce a *multinacionalismo* y éste a *multinacionales*. Del universalismo cultural propiciado por el texto Borges a las operaciones empresarias de carácter multinacional está dado el arco completo que lleva, no sólo de una economía dada a su pariente cultural, sino también de un texto a su exacto catálogo. En los años cincuenta, en efecto, la firma Borges se incorpora definitivamente al catálogo de una editorial —Emecé—, y allí es donde la leemos todavía hoy, agazapada en una maraña de *best-sellers* de procedencia norteamericana que hablan de otro curioso desplazamiento: de la moneda inglesa como amparo y sostén para la gestación de ciertas escrituras, a la moneda de Estados Unidos como garantía para lo que ya es una firma, un sello y un texto aliados en el nuevo mercado.

Curiosa o bien incómoda posición para el texto Borges, cuando éste se ve obligado a pasar de una moneda limpia y transparente —libra—, que no es fácil de ver y que cumple, pues, con sus intereses, amparada por la inocencia del consumidor romántico, a una moneda —dólar— que los ajetreos políticos han hecho opaca, sucia, y que ahora puede ser *vista* críticamente. Las mismas vicisitudes sufrirá el texto de ficción: transparente en un primer momento ante los ojos del lector inocente, sucio de pronto, enturbiado, muestra su tejido cuando la mirada viene a asediarlo o incomodarlo desde otro lugar crítico. (Esa es, justamente, la incomodidad del escritor actual frente a la crítica: *todo se le ve* por escrito.)

Este desplazamiento material de intereses se corresponde con otros desplazamientos en Borges. Del anarquismo primero, heredado por vía paterna, a la defensa apasionada del irigoyenismo popular en los años veinte, y de allí al conservadurismo confeso. Del ultraísmo al arrabal y a la ficción internacional. Del periódico mural, ultraísta y exaltado, a *Proa*, de allí a *Martín Fierro* centrista y, por fin, al estacionamiento en *Sur* como certificado: la zona protegida donde los signos de la cultura universal se traducen y conservan, el sitio de las firmas conservadoras.

ARGENTINA: UNA HISTORIA UNIVERSAL DE LA LITERATURA

De él, en fin, todos saben: es un texto limpio, internacional, transparente. Y asimismo de sus hábitos escritos, que delatan una práctica «social», por no decir traducible. Siempre declaró contra el color local, pero hoy, con ese espejo enfrentado a su obra para darle vuelta a los signos, se lee esta conclusión al revés: sus libros son, justamente, lo que siempre atacó, una colorida *crónica de época* idealista, la prueba de un *realismo fotográfico* crudo y extremo, es decir, la fotografía exacta y fiel de un pánico frente a la contaminación hermética, horror al Barroco Latinoamérica, al oscuro (se dirá: al «hombre oscuro»). Muertos en Argentina el irigoyenismo y la revista *Martín Fierro*, sobreviene la Historia Universal de la Infamia, años treinta, «Década Infame». En los cuarenta Borges padece una septicemia y, como su personaje Dahlmann («El sur»), sale a la llanura de la página con una pluma que acaso no sabrá manejar. Cambia, pues, la dirección de su prosa y así nacen *Ficciones* y *El Aleph*, modelos de funcionamiento para un grupo de textos concebidos como comunidad de lecturas y traspaso de procedimientos: *Las ratas* y *Sombras suele vestir* (José Bianco), *La invención de Morel* (Bioy Casares), *Autobiografía de Irene* (Silvina Ocampo). Tonos, lecturas, léxico,

efectos narrativos hacen pensar en una amistad grupal traducida a taller literario. La práctica de la literatura en atmósfera liberal y pastoril, lejos de las guerras mundiales, marca ya por anticipado una nostalgia en la literatura argentina posterior. Después sobreviene el «oscuro», ése tan temido: 1945, Latinoamérica es Argentina y viceversa. Un país que estaba separado por su epigonismo europeo se recupera como parte activa y real de un continente. Después, la marca de época: esa escritura o contrato decae como decae el valor de la moneda internacional inglesa, moneda «limpia» en cuya transparencia sólo se reconocía una clase social por encima de los altibajos y oscuridades del «peso argentino»; objeto de encuentro para las fantasías internacionales; lugar del gran intercambio. Es la década de los cincuenta, Inglaterra pierde sus posesiones en el Sur. 1950: nacionalización, Ferrocarriles Argentinos, gobierno peronista. El internacionalismo, como modo absoluto y autoritario de la cultura argentina, «pierde el tren», y aunque reaparezca alternativamente enlazado con el Estado, su proyecto ya se reconoce en la fractura: quedará sólo como el renacimiento de una ideología parcial en un país ya dividido y, por tanto, crítico.

Los signos de aquel viejo proyecto argentino hoy pueden releerse, uno a uno, en la escritura Borges. Digámoslo así: ahí está una obra universal, ahí la cultura universal, rigurosamente grabada y expuesta como texto. Todo en él pretende seducirnos. En su materia verbal está la mirada que espía nuestro asombro. Ella nos discierne y nos dice: soy *toda*, y tuya. De modo que los lectores ya no seremos más que la fascinación y al mismo tiempo el *terror* de no poder rechazar ese convite total. En esta operación silenciosa es donde se produce el efecto victorioso, *impositivo*, del universalismo. Pero siempre quedará un resto. En la fascinación está la grandeza y eficacia de Borges. Pero en el resto, en ese terror, renacerá luego una nueva violencia escondida, que no es sino la manifestación de una guerra alternativa entre el nacionalismo argentino y la tradición liberal aplicados a la literatura, y aquí al texto Borges.

