

LA ESCRITURA EN PÚBLICO. BORGES COMO AUTOR Y EJECUTANTE

Reinaldo Laddaga

¿Cuál es la presencia y la influencia hoy de Jorge Luis Borges, veinte años después de sus últimos textos? He entendido de esta manera la consigna que nos reúne.¹ He entendido que la consigna se refiere, sobre todo, a la presencia y la influencia de Borges en la literatura argentina de estos días. Un esbozo de respuesta a la pregunta puede ensayarse de varias maneras; yo voy a proponer una de ellas. No voy a hablar de cosas evidentes: del hecho de que gran parte de lo mejor, lo más complejo y más intenso de la literatura argentina de los últimos veinte ha sido escrito bajo la influencia de Borges: basta pensar en las ficciones de Juan José Saer, Ricardo Piglia o Sylvia Molloy. Si algo definía la literatura argentina del momento en que esos textos se publicaban, la literatura que ejemplifican libros como *Respiración artificial* o *El entenado*, era el ascenso de la influencia de Jorge Luis Borges (y la caída de la influencia de Julio Cortázar, que había dominado los años precedentes).

Veinte años atrás, la influencia de Borges se volvía decisiva entre aquellos escritores que ensayaban producir una literatura que pudiera concebirse como de izquierdas pero que se desprendiera, al

¹ Este ensayo fue escrito para la mesa "Veinte años sin Borges" en el congreso de la Modern Language Association en diciembre de 2005.

mismo tiempo, de las formas que esta literatura había tomado a comienzos de los 70. Una literatura de vanguardia para una izquierda posrevolucionaria, para la cual el motivo de la democratización era particularmente importante, en un contexto en que “democracia” cobraba armónicos particulares, gracias a la circulación de los escritos de un Claude Lefort o un Michel Foucault. Este Borges era el Borges cuyos textos eran el sitio de declaración de una incertidumbre fundamental, una resistencia a dejar que el juego de signos y apariencias del mundo se cerrara en una estructura estabilizada.

Veinte años después, la situación es obviamente diferente. Borges sigue siendo central en la historia de la literatura argentina, pero lo es de una manera diferente. Y lo es de maneras diferentes para las diversas generaciones que componen esta escena. Es diferente, digamos, para escritores como Sergio Chejfec o Alan Pauls, que comenzaban a publicar hace unos quince años y escriben hoy lo mejor de su obra, que para escritores que, habiendo nacido en torno a 1970, han estado publicando en los últimos cuatro o cinco años, escritores como Washington Cucurto, Gabriela Bejerman, Dani Umpi u Oliverio Coelho. Pareciera que la influencia decisiva, el modelo más común para esta generación no es Borges ni Cortázar, sino César Aira. Claro que, para los efectos prácticos, César Aira significa también Raúl Damonte Copi. Y cierto Osvaldo Lamborghini. Estos escritores son muy diversos, pero hay cosas importantes en común entre ellos. Una de ellas es su relación, si no con Borges en particular, con una concepción de la práctica de las letras que se encuentra en el trasfondo de sus textos. En esta breve participación, es imposible describir este motivo en detalle, de manera que tomaré un atajo y recurriré a una yuxtaposición de dos escenas de escritura, de individuos que escriben.

La primera es muy conocida. Está al final de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Se trata de la escena final de la “posdata de 1947”, publicada ya en la versión de 1940. El contexto es el avance de Tlön, la desintegración del mundo por “el contacto y el hábito de Tlön”, el encantamiento de la humanidad por los rigores y las simetrías de un mundo inventado, del “laberinto urdido por los hombres” que

Borges explícitamente vincula a “el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo”, es decir, a los órdenes totalitarios. Pero esto me importa aquí menos que el párrafo final, que todos deben recordar. El narrador dice:

Entonces [en uno, o diez, o cien años] desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne (*Obras completas* 1: 443).

Quiero subrayar estos aspectos de la práctica de las letras que el pasaje enumera: el retiro como espacio propio de la escritura, el desvanecimiento del mundo habitual como contexto, la relación con una tradición multilingüe de las letras, la concentración en lo propio de una lengua (el español), la escritura realizada para nadie. Propongo (y estimo que la proposición no debiera ser particularmente polémica) que éstos son los componentes normales de la escena de la escritura tal como Borges la concebía (o la deseaba).

La segunda escena está en uno de los textos que considero más inquietantes y atractivos de los últimos años: *Un año sin amor. Diario del sida*, de Pablo Pérez. El autor se ha enterado que tiene SIDA, en un momento particular, al comienzo de los tratamientos retrovirales, cuando el carácter de sentencia de muerte que la noticia tenía un poco antes (el momento del Sarduy del “Diario del cosmólogo”, en su *Pájaros en la playa*) se ha atenuado. El libro es un registro, llevado durante un año entero, de la escritura en condiciones de enfermedad. Éste es el pasaje que deseo resaltar:

Acabo de poner “Sister”, y pienso en mi hermana. Sonic Youth siempre formó parte del ritual de escritura además de otras bandas y solistas que también conocí por Paula, de esto acabo de darme cuenta ahora: Pixies, Neubauten, Meredith Monk, Nico... Por lo general compraba un buen vino. Prefería el cabernet-sauvignon, si podía un Chateaux Vieux; armaba un porro, ponía música y me sentaba a escribir. A veces escuchaba dos cassettes al mismo tiempo. Recuerdo que en París mientras escribía *yo era un feto* ponía dos cassettes, la

radio y la televisión simultáneamente. Ahora debo escuchar de a un cassette porque se rompió una de las caseteras, además ya no fumo desde hace dos meses, decidí dejar la marihuana para ver si de una vez se cura mi tos, capaz reemplace esto por escribir desnudo, lo que está empezando a tomar rasgos de acto ritual también (*Un año sin amor*, 32).

La distancia entre los dos pasajes es evidente, pero vale la pena subrayar algunos de los determinantes de esta diferencia. *Un año sin amor*, que se publicó a fines de los 90 y ahora se ha adaptado al cine, es un libro complejo, que se resiste a instalarse en un registro definitivo de escritura, pero en cuyo curso se describen constantemente momentos en que la escritura se vincula, sobre todo, al problema de la supervivencia personal en condiciones de urgencia. A eso se debe, en el pasaje que acabo de citar, la obsesión del escritor por determinar las disposiciones del cuerpo que la práctica de la escritura exige y las consecuencias de estas disposiciones. Disposiciones corporales que son, por empezar, disposiciones respecto de los otros. Nótese la centralidad en el pasaje de Paula, la hermana, que es inmediatamente transportada a la escena de escritura por la música. Es que los otros, la trama de los otros con los cuales se está siempre en relación (Diego, Luis, Arturo, los nombres que se mencionan constantemente) son centrales en la trama. El *Diario del sida* pertenece a una antigua tradición moderna, a una tradición que pasa, por ejemplo, por el Michel Leiris de *L'age d'homme*, el Pier Paolo Pasolini de *Petrolio*, el Osvaldo Lamborghini de *Las hijas de Hegel*, una tradición de textos de autores para quienes no sólo se trata de describir a los otros, de reconocerse como responsable respecto de tal o cual otro, sino que se trata de construir un texto que sirva para vincularse con ellos. Por eso es significativo que una de las entradas del diario se dedique a la elaboración de un anuncio para una revista. El anuncio es una presentación personal, dirigida a encontrar un amante. La tarea, se nos dice, "me llevó toda la tarde":

¿Qué soy? ¿Qué busco? No me resultó nada fácil poder explicitarlo en un anuncio de contactos, no solamente porque trataba de descubrir seriamente cuál era el tipo de relación que buscaba, sino

porque me lo planteaba como si estuviera escribiendo un poema. Quería aparecer como un chico masculino sin explicitarlo, quería que en mi discurso se reflejara mi personalidad, sin decir cómo soy. (55)

El escritor redacta el anuncio (“30, 1,73, 60, tipo latino, buen cuerpo, tendencia slave, a veces muy obediente. Busco master o amigo varonil, activo, protector, bien dotado, para relación estable con sexo seguro” [55]), y de inmediato piensa en Allen Ginsberg, en el Allen Ginsberg que escribía cierto poema que se llama “Mensaje personal”. Y los lectores comprendemos que en la escena donde el escritor habla de sus tecnologías y de sus rituales hay un enlace del mensaje personal y el discurso público, de la carta dirigida a tal o cual y el enunciado dirigido al público, a nadie, al extraño potencial, a todos.

En la escena del *Diario del sida*, como en la de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, hay traducciones. Hay un sistema de traducciones altamente inestables. Traducciones entre lenguas (entre el francés, el español, el inglés), pero también entre sistemas (entre las letras y la música). El escritor es un mediador, aunque un mediador intoxicado: intoxicado de alcohol, de marihuana, de música, de miedo. Mediador siempre inmerso en un universo de sustancias, sujeto de las adicciones. Por eso una de las preocupaciones de *Un año sin amor* es buscar un sentido para la economía de las sustancias en la vida de alguien cuyo centro es la escritura.

Pero las sustancias mismas no se encuentran aisladas, sino que ellas tienen que ponerse a funcionar en relación a arreglos del mundo. A arreglos, por ejemplo, de sonido. En París, se escribía con dos caseteras, la televisión y la radio. Es decir, se escribía menos a partir del silencio –el silencio que domina el último párrafo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el silencio de Adrogué que es el sitio de apertura a ese otro silencio que la modernidad fabula como el sitio de emergencia y cancelación de la escritura– que a partir del ruido. No hay tábula rasa, no hay ni siquiera claridad, no hay espacio de retiro: el mensaje personal se compone, ahora, sobre el fondo del ruido. En esta escena a la vez pública e íntima, el sujeto se expone a las modificaciones, para exponer, en ese medio, la trama incierta del acceso de alguien al sitio donde revela sus particularidades, a través

de una configuración de objetos: escena de una subjetividad *transportada*. En esta escena el agente de la escritura es menos el individuo de antiguo estilo que (si se puede desprender la palabra de sus connotaciones más funestas) la *coalición*. Una coalición de sustancias, personas, tecnologías y espacios, que se concibe ahora como la matriz de la cual emerge la escritura.

De lo que se trata es de dejarse inundar por la música de Sonic Youth. Imposible imaginar nada más lejano de Borges. No es que éste fuera enteramente hostil a la cultura popular, pero sí que seleccionaba su cultura popular de otra manera, por aversión a la cultura de clase media que le era contemporánea, el bolero o el tango canción, y por atracción a las formas arcaicas (el primer tango, digamos). Podemos pensar que Sonic Youth es, en cierto sentido, cultura popular. Al mismo tiempo, sin embargo, en su música hay mil resonancias y referencias a la cultura musical de vanguardia, de manera que no pareciera que la común diferenciación entre cultura popular y cultura elevada sirva para describirla. ¿Qué expresión usar? ¿Cultura popular elevada? El nombre importa poco: importa que un escritor como Pablo Pérez operan en un ambiente donde las formas modernas de la distinción entre culturas es irrelevante. Donde incluso tiende a volverse irrelevante la distinción de las disciplinas. Es que algunos de los escritores mencionados antes, como Pauls, Bejerman y Cucurto, trabajan en varios medios a la vez. Y esto es posible porque una cosa que para un Borges era de sentido común deja de serlo para ellos. Ésta era la idea de que formarse en tanto artista era formarse en un medio determinado. Ser escritor – podría haber dicho Borges, pero en esto hubiera repetido una posición de sentido común histórico– es ser un experto del lenguaje. Y ser experto del lenguaje es la condición para producir la clase de objeto resonante de alusiones, de ecos, que es la obra literaria.

Este punto determina la diferencia en las concepciones de la actividad de escritura entre el narrador de Borges (escritor y traductor de Browne) y el escribiente del libro de Pérez: las creencias sobre el valor de lo que se produce y las expectativas sobre el resultado de esa producción. Me refiero al debilitamiento del enlace entre un sujeto en formación y un medio de comunicación, expresión

y definición de un territorio (el de la lengua española, precisamente, en el caso que nos interesa). Un número sorprendentemente alto de los artistas más jóvenes circulan entre varias disciplinas: literatura y pintura, o literatura y *performance*, o literatura y organización institucional, concebida ahora como una forma de arte. Quien sea que escriba hoy en Argentina escribe en un momento en que el libro se ha convertido en un "fetiche", como decía Roland Barthes. Hay que recordar que Borges llegaría a ser, cuando su figura se estabilizara (es decir, a partir de mediados de siglo, y particularmente luego de la primera edición de sus *Obras completas*), el arquetípico escritor del libro, de la forma-libro. El lector que sus operaciones de la madurez anticiparían era el lector capaz de inclinarse sobre un libro y permanecer allí hasta que lo que lee se extrañara y cobrara una opacidad peculiar. Más todavía, que fuera capaz de descifrar, en el espacio del libro, el desarrollo de la obra, que es la empresa de la vida del autor e incluso, para usar una expresión del propio Borges, "su rostro secreto".

Repito la palabra y subrayo la mayúscula: la Obra. Porque éste es un rasgo central de la cultura literaria de la que Borges participaba, y uno de los motivos que lo obsesionaban en la última parte de su carrera: descifrar el sentido del conjunto de los escritos, que se asume que constituyen una cifra del propio "rostro secreto". Si se tiene en cuenta el conjunto de los textos, puede concluirse que la creencia más frecuentemente expresada por Borges sobre la razón por la que un sujeto desarrolla un interés apasionado por lo que le ha sucedido escribir es la de que hay un yo profundo, secretísimo, inalcanzable, pero que los propios textos, incluso de manera alusiva o hermética, expresan. De ahí la preocupación, creciente con el paso de los años, por el reordenamiento, la relectura, el arreglo, el retorno sobre los propios actos, la exclusión de ciertos libros del propio corpus y la redistribución de los otros de modo tal que fuera visible... ¿qué cosa? Tal vez no lo sepamos, pero resta la afirmación de un enlace entre escritura, recolección y memoria, enlace que la figura de la Obra anuda. Pero ¿es que la obra, la figura de la Obra, mantiene estos días la misma capacidad de imantar el deseo de aquellos que encuentran su placer en escribir para los otros?

Aventuro que no, o que no del mismo modo. Y agrego que el cambio, aquí, es ético, en el sentido que Foucault le daba a la palabra.

Yo diría que un fenómeno central de la cultura argentina de las letras de estos días es la influencia creciente de una corriente de pensamiento y producción que, muy rápidamente, puede definirse por una cierta indiferencia a la potencia magnética de la figura de la Obra, una propensión al trabajo entre las disciplinas (entre las letras y la imagen, o el cine, o la organización institucional), una voluntad de articular las formas de la ficción y del mensaje (la composición del texto como envío personal, pero en una escena pública), una identidad que se conforma menos en la relación con la gran tradición literaria que con una cultura popular elevada, cuyas formas de territorialización son diferentes. Eso significa que, en el ir y venir de las corrientes de influencia, la de Borges es menos poderosa hoy que en ese momento de comienzos de los 80 en que se formaba lo que gran parte de nosotros identificamos como literatura argentina del presente.

O tal vez no. Es que hay un modo en el que Borges continúa en los trabajos de los escritores más jóvenes. Borges insistía en que había una línea tenue que pasaba entre la obra de creación y la práctica de dar a leer lo que existía. La selección y el arreglo es una práctica creativa, y lo que se suele llamar creación es, digamos, la ejecución de piezas (temas, estructuras, metáforas) que se encuentran en la vasta y amorfa tradición, en una tradición que abarca todo lo escrito. Claro que esto implica un recentramiento de Borges. Lo cierto es que la abrumadora mayoría del material crítico sobre Borges se ha concentrado en una parte de la obra: en la obra escrita, por decirlo así, "en solitario". El propio Borges se ocupó de diferenciar las dos mitades de su obra: su obra "propia" y su obra "en colaboración". En la Argentina, el volumen que incluía la primera obra era verde, el segundo era marrón. Aquellos de nosotros que encontrábamos esta obra a comienzos de los años 80 nos concentrábamos en particular en el volumen verde, y dejábamos algo de lado el volumen marrón, que incluía no sólo las colaboraciones con Bioy Casares, sino también *El libro de los seres imaginarios* o las introducciones a la literatura

anglosajona o el budismo. Este otro volumen, a pesar de la enorme bibliografía sobre Borges, se encuentra insuficientemente interrogado². Este volumen y los que incluyen las conversaciones, las interminables conversaciones en varias lenguas que mantenía en sus últimos años, en bibliotecas, radios, estudios de televisión, en aulas, en su casa, en la calle, conversaciones que constituyen, tal vez, lo esencial de su trabajo tardío. La escritura en público: éste me parece un ideal de un número creciente de los escritores argentinos emergentes. No parece que lo fuera para el escritor de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. ¿Lo era para el Borges de los viajes, de las introducciones, de los frecuentes poemas de ocasión?

Reinaldo Laddaga

University of Pennsylvania

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989.

Saítta, Sylvia. *El oficio se afirma*. Vol. 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*.

Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2004.

Pérez, Pablo. *Un año sin amor*. Buenos Aires: Perfil, 1998.

² Michel Lafon ha estado ocupándose de esta obra en los últimos años. Es interesante que de esto nos informe, precisamente, César Aira, en la última parte de su *Fragmentos de un diario en los Alpes* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2002), en una sección en que propone una meditación sobre la escritura en colaboración a la que remito al lector. Michel Lafon presenta algunas de las conclusiones de su trabajo en “Algunos ejercicios de escritura en colaboración” (65).