

LECTURAS TRAMADAS

Pampa O. Arán
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Creo que el acto de leer es más completo, más
pleno, que el acto de escribir.
Jorge Luis Borges*

En mi cuarto de trabajo tengo una foto de Borges, comprada hace años en la Feria del Libro de Buenos Aires, cuando aun el escritor estaba vivo. En edad avanzada, sentado en un sillón, de saco desabrochado y corbata, serio, los ojos cerrados, sostiene una taza de té con sus manos, mientras un enorme gato reposa en su regazo. De fondo, una biblioteca.

Íntima y familiar, es la foto de un Borges que sueña o medita en su departamento y que, en apariencia, no puede verse como la cámara lo ve. Sin embargo, el montaje reúne los símbolos de la biografía literaria que él ha urdido en sus relatos: la ceguera y el sueño, sus aficiones inglesas, el “mágico animal,” el universo de los libros. La foto condensa la figura dual que Borges mismo ha configurado una y otra vez en su discurso, el real, el que se deja vivir en lo cotidiano, para que “el otro” trame su literatura. Borges visible se desentiende de lo que parece proliferar y seguir su curso en otra parte, algo que se ha desencadenado en un universo paralelo y sigiloso que ya se ha instalado en nuestra lengua y en nuestra memoria.

Desde la muerte de Borges (y aun antes) se viene cumpliendo, como acaece en Tlön, la emergencia de lo que llamaríamos “el planeta Borges y su Enciclopedia,” el modo en que se lo investiga, selecciona, edita, recorta e interpreta, a partir de una escritura que prolifera en su propia capacidad de ser resignificada, provocando esa tensión entre formas de lectura sobre una obra acerca de la cual siempre (y nunca) parece haberse dicho todo.

¿Cómo leer entonces a Borges reponiéndole un efecto de anticipación, generando un desplazamiento crítico desde cierta lógica inmanente para examinarlo a la luz de otros sistemas explicativos y de nuevos contextos que puedan dar cuenta de nuevas interpretaciones que, aunque parezca paradójico, aspiran a mostrar la totalidad por vía de lo fragmentario y lo contemporáneo por vía de lo clásico (o de lo tradicional)? Podríamos decir que son experiencias críticas que hacen un movimiento envolvente desde el sujeto lector hacia la obra de Borges, interviniendo con otra legalidad en una regularidad, con lo cual se destituye en buena medida las marcas del origen para reponerlas como originalidad en otro marco, en otro contexto, en nuevas tramas.

Me interesa en esta oportunidad mostrar dos breves escenarios (escenografías, relatos y actores) en los que transcurre y discurre la crítica contemporánea sobre Borges, provocando algunas grietas en el canon, al desacomodar algo de lo ya dicho y una reformulación en la interpretación de algunos textos, como también en el modo de leerlos desde la literatura, el arte y la cultura que se está produciendo en el

enclave del siglo XXI. Y ver cómo la crítica literaria, la mejor, hace teoría subrepticamente, como si no legislara, como si el suelo teórico sostuviera con una malla invisible la arquitectura de esa crítica y su dimensión política. Identificación o distanciamiento con la palabra ajena, como quería Bajtín, como tensión entre dos conciencias subjetivas, a la hora de negociar un excedente de sentido, reenviando el texto a su palabra o volviéndolo, de repente, extranjero a su propia voz. La posición ante la lengua del otro, ante una lógica de la forma que solemos llamar una poética y que, al reordenar los interpretantes, produce una nueva e inesperada zona de lectura: un Borges (el otro) que, secretamente, escribía anuncios de una literatura (de un mundo) que lenta e inexorablemente se va materializando, cobrando contornos y peso, y de la que Borges aparenta desentenderse: “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” (Borges, *Antología* 129).

Ricardo Piglia: la forma oculta del relato futuro

Cruzando la ficción literaria con la Historia (la lengua política), la crítica de Piglia utiliza estas intersecciones para escribir sus lecturas, entre las cuales Borges ocupa un lugar privilegiado (como Macedonio, Arlt o Joyce), y forma parte de su biblioteca fundamental. Lo trabaja y lo vuelve a trabajar en diferentes posiciones que son las que interesan a la evolución de su proyecto crítico: como un momento transformador en la literatura argentina, como artífice del cuento y como un genial lector. Creo que estos son los ejes dominantes (acompañando sus desplazamientos personales) de la crítica de Piglia hacia Borges y su afirmación de que “La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente” (Piglia, *Crítica y ficción* 19). Por eso trata de leer en la ficción el imaginario que lo alimenta y, en tanto establece una tradición, restos de continuidades y rupturas, una genealogía de los textos, señala también aquello que constituye el anuncio de una narrativa potencial.

Una de las primeras tesis de Piglia hacia el universo borgeano fue que Borges miniaturiza, trabaja a nivel microscópico las grandes líneas de la narrativa del siglo XIX, dialogando sutilmente con la oralidad de la gauchesca y sus motivos, tanto como con la literatura europeizante y cosmopolita. El resultado de tal operación fue el cierre del siglo XIX y la apertura, con Macedonio, de la gran narrativa del siglo XX y de su transformación, produciendo nuevos lectores y cambiando los modos de leer, sembrando pistas que permitan descifrar los modelos de lo real. Y he aquí una hipótesis fundamental: no tanto o no sólo lo que podemos leer en Borges, sino aquello que *con* Borges (y con la gran literatura) aprendemos a comprender y que nos ejercita para futuros descubrimientos en las narrativas contemporáneas.

En este escenario curiosamente paradójico (por ser Borges el más tradicional, puede resultar el más contemporáneo), Piglia cita numerosamente a Borges en *Las formas breves* (1999), colocándolo entre la tradición y la cultura contemporánea tal como él la entiende: un mundo robotizado entre los restos de un mundo perdido, como “el cinismo, la trivialidad y la demagogia” y “la ciénaga de ruidos” del capitalismo que Joyce supo expresar (56-58). En tal contexto nos servirá el análisis de un cuento de

Borges titulado “La memoria de Shakespeare,”¹ del cual querríamos hacer un breve recorrido, para entretejer las numerosas hipótesis que Piglia ha elaborado sobre las ficciones borgeanas y sobre este cuento en particular (Piglia, *Formas breves* 59-68).²

El cuento aludido refiere la historia en la que un escritor alemán de principios del siglo XX, devoto estudioso y traductor de Shakespeare, recibe de un conocido ocasional la mágica posibilidad de albergar la memoria íntima y personal del genial escritor “desde los días más pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616” (*Obras* 394). Entusiasmado con el don inesperado, que ve como culminación de un destino, supone que podrá verse escribiendo un acto de Macbeth o asistiendo al secreto milagro de la composición. Curiosamente, su memoria no es visual, como había pensado, sino auditiva, y eso lo lleva a leer y a releer incansablemente los viejos volúmenes de las obras que según se supone había frecuentado Shakespeare y a recuperar la música de una lengua arcaica y la oralidad de sus sonetos. (En la obra de Borges hay siempre una tensión entre oír y leer: Shakespeare es, ante todo, una lengua y el sonido de esa lengua. “El arte de narrar para Borges gira sobre ese doble vínculo. Oír un relato que se pueda escribir, escribir un relato que se pueda contar en voz alta” (Piglia, *Formas breves* 111).

Paulatinamente la otra memoria se va instalando. En los sueños comienzan a aparecer rostros y nombres desconocidos y entonces el escritor comprende que le ha sido dado lo fragmentario, lo trivial y lo innumerable, no la plenitud de un conocimiento: “La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas” (*Obras* 399). Al correr de los días, esa posesión comienza a agobiarlo y descubre con horror que, habitado por un doble espectral, está enajenando su identidad y, tal vez, su razón, al perder su lengua materna y su modesta memoria. Resuelve, por lo tanto, liberarse y donar ese talismán verbal (no es un objeto, con sólo decirlo en voz alta sucede el imperceptible milagro) con la esperanza de recuperar lentamente la simplicidad de su vida: “*Simply the thing I am shall make me live*” (*Obras* 398, cursiva en el texto). Lectura y vida es otra gran dualidad, nunca resuelta que, en este cuento, se desliza en un curioso final hacia una interfase, la música de Bach, (¿tal vez porque la música es un universo más liberado de determinaciones, gobernado por otro orden?), edificio no menos vasto que el de Shakespeare, que lo alivia del destino de sentirse alienado.

Finamente irónico, Borges señala la inutilidad del regodeo biográfico, la erudición y las determinaciones vida-obra para el goce del arte:

La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que éstas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable [...] El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vívidos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal. ¿A qué destejer esa red, a qué minar la torre, a qué reducir a las módicas proporciones de una biografía documental o de una novela realista el sonido y la furia de Macbeth? (*Obras* 397-398)

El cuento alegoriza, en nuestra opinión, la fallida intención de apropiarse del advenimiento de la creación para descubrir el secreto de un arte incomparable, del cual el artista mismo no puede dar cuenta acabada. Es, además, el (auto)reconocimiento de esa fusión incommunicable que produce el estudio intenso (“la larga y estudiosa soledad”) y la convivencia con una obra vasta y admirable que comienza a habitarnos como un goce, pero también como un otro amenazante. Como sucede en el cuento moderno, dirá Piglia (*Formas breves* 98-99), Borges narra dos historias. La primera siempre utiliza las variantes de un género levemente parodiado (en este caso el del encuentro fortuito, la conversación y la entrega del misterioso talismán); la segunda es una historia cifrada, tramada con los materiales de la primera de modo tal que lo que parece una anécdota se vuelve, sigilosamente, una poética. Al asociar memoria y lectura (o memoria de reiteradas lecturas), el cuento comentado construye elípticamente una teoría del don y de la herencia, de la lectura como apropiación reversible, del yo plural que inscribe toda forma artística. Pero es también un modo de rechazo a la cómoda aceptación de la memoria literaria, de la tradición, la traducción y el canon.

En esta dirección, Piglia interpreta “La memoria de Shakespeare” como una metáfora de la destrucción de la memoria que recorre el universo de la literatura contemporánea:

La metáfora borgeana de la memoria ajena, con su insistencia en la claridad de los recuerdos artificiales, está en el centro de la narrativa contemporánea. En la obra de Burroughs, de Pynchon, de Gibson, de Philip Dick, asistimos a la destrucción del recuerdo personal. O mejor, a la sustitución de la memoria propia por una cadena de secuencias y de recuerdos extraños. Narrativamente podríamos hablar de la muerte de Proust, en el sentido de la muerte de la memoria como condición de la temporalidad personal y la identidad verdadera. [...] No hay memoria propia ni recuerdo verdadero, todo pasado es incierto y es impersonal. (*Formas breves* 63)

Creo que estas disquisiciones de Piglia nos llevan por otros senderos que los del goce maravilloso y atroz que Borges planteaba en “La memoria de Shakespeare” para narrar la síntesis de la elección de una obra del pasado como un destino, pero aquí estamos dando cuenta precisamente de escenarios en los que se disponen momentos de construcción del propio proyecto crítico.

Señala también (dando un rodeo por otros senderos) que la manipulación de la memoria y de la identidad como parte de una lógica malvada, de un centro de poder, constituye la dimensión política de ficciones borgeanas como “La lotería en Babilonia”.³ Disolver la subjetividad, borrar la identidad y la memoria, producir sujetos que vivan vidas falsas como puras representaciones de sí, constituyen las formas cínicas de los héroes de las sociedades contemporáneas y de la cultura de masas. Este anuncio del mundo futuro, en opinión de Piglia, lo supo ver y anunciar Borges en memorables relatos como “La muerte y la brújula” y el “Deutsche Requiem” al que cita:

Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en

breve triviales. Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir.
(Borges en Piglia, *Formas breves* 65)

La afirmación de Piglia : “La tradición literaria tiene la estructura de un sueño en el que se reciben los recuerdos de un poeta muerto” (*Formas breves* 67) lo aproxima a lo que constituye la fase más reciente de su proyecto crítico, que ha ido derivando desde la concepción de la literatura a una crítica cuasi autobiográfica acerca de sus lecturas. Dirá entonces en *El último lector* (2005) que el arte del desciframiento de los signos y de la interpretación desviada tiene en Borges a uno de sus mejores exponentes. Si el hábito de la lectura y de los libros está a punto de extinguirse (aunque esto haya sido anunciado muchas veces), Borges representa, como Joyce, un caso extremo de figura del lector, de la relación entre la lectura y el mundo real, entre la lectura y los sueños como cifra de la literatura. El lector creado por Borges y representado de modo innumerable en diferentes situaciones (en los que la lectura suele constituir aviso de un destino trágico) es la cifra del lector contemporáneo, aquel que se ha perdido en la biblioteca innumerable, en un espacio fantástico, afantasmado, (como el de la red virtual acotaríamos), donde siempre hay algo borrado, siempre hay una lógica indecible que hace vacilar el sentido, sentido casi imposible de fijar que alimenta, sin embargo, una búsqueda incesante.

La versión contemporánea de la pregunta “qué es un lector” se instala allí. El lector ante el infinito y la proliferación. No el lector que lee un libro, sino el lector ante la red de signos [...] En ese universo saturado de libros, donde todo está escrito, solo se puede releer, leer de otro modo. Por eso, una de las claves de ese lector inventado por Borges es la libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según su interés y su necesidad. Cierta arbitrariedad, cierta inclinación deliberada a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles. La marca de esta autonomía absoluta del lector en Borges es el efecto de ficción que produce la lectura. (Piglia, *El último lector* 27-28)

Con esta operación Borges también avanza sobre la destitución de las lógicas binarias de una razón instrumental, derribando las fronteras ilusión y realidad, sucesión temporal, sueño y vigilia. Borges sería, entonces, una de las formas que adopta el “último lector” contemporáneo, el que reconoce la ficción como captación del núcleo que anida en lo real.

En el escenario construido por la crítica de Piglia para Borges, el futuro de la literatura se lee como la forma más clásica: la economía, la perfección, la simplicidad, la escueta intensidad de los recursos, el hallazgo de una lengua propia. A manera de culminación, de final perfecto que permite reconocer las señales imaginarias, oraculares, de una experiencia del futuro aun no vivida o vivida como un sueño.

Daniel Link: los “restos” de un sentido

En 1994, Daniel Link recopila doce ensayos sobre literatura argentina con el provocativo título de *La chancha con cadenas*. El nombre remite a una ironía de Borges que aparece en el *Manual de zoología*

fantástica (1957)⁴ donde se refiere este “mito argentino” en medio de prestigiosos animales fantásticos que pueblan la literatura universal.

Seguramente la broma carnavalizada (con trasfondo político) es de Borges (tal vez hayan reído mucho con Bioy), pero lo notable es que Link la recupera para el título de su libro, definiendo una actitud que sustrae a Borges de la solemnidad y lo incorpora en otros registros, en otro imaginario menos transitado, más irregular. Indirectamente habla del modo en que cada cultura define sus monstruos y maravillas, y de una mezcla que ya está en Borges cuando lee una mitología vulgar, desplazando un saber de lo mismo a otro lugar y a otro tiempo.

¿Por qué, nos preguntamos, mentar a Borges de un modo tan desviado para un libro que su autor señala como “programático y normativo”? (*La chancha* 7) ¿Por qué recuperarlo en diferentes emplazamientos (el arte digital, la *performance*, el pop) para dar cuenta de modos de representación que atraviesan la cultura contemporánea?

Link reivindica una crítica de interpretación que tenga un efecto (político) de verdad en una disputa “regional” por el sentido. Efecto de verdad que establece distancia entre un conjunto de presupuestos teóricos y una posición subjetiva que señala un punto de fuga, un corte en el texto. Ni descripción teórica del objeto en su inmanencia ni interpretación puramente subjetiva, sino un modo de lectura que supone una relación entre estos límites, desde otra experiencia cultural. En este trazado importa menos aquello que supuestamente dice el texto, que el modo en que se lo instala (el término que utilizo no es inocente), se lo dispone en un escenario diferente para su lectura. La “intervención” (analítica en Lacan, conceptual para el arte) practica un corte actualizado en una literatura que se lee desde los síntomas de la cultura contemporánea, modo de lectura que entraña una pedagogía de la lectura. Link marca un momento de la crítica literaria que señala la dispersión de los signos en la cultura, por lo que, más que leer un sentido o un centro que rige la lógica de una obra, se leen las esquirlas de un estallido multiplicado y las incertidumbres que marcan el territorio del sentido.

Y si esta crítica es programática (afirmación que atenuará en 2003), lo es en la medida en que, al proyectar un conjunto de hipótesis sobre la literatura argentina lo está haciendo sobre la cultura argentina, ya que “La literatura, simplemente, muestra mejor las dimensiones y tensiones culturales” (*La chancha* 8). Pero Link no sólo reivindica una perspectiva cultural para sus operaciones críticas, sino una posición generacional (de los que se formaron en la década de los '80 y empezaron a producir en los '90), que transita libremente por espacios y lenguajes otrora regulados:

nací en una generación que todavía lee (o leía), pero que también mira (o miraba) televisión. [...] Y es por eso, también, por lo que nos importa particularmente la articulación entre los diferentes lenguajes de la literatura y de los medios masivos, entre la lengua universal a la que la literatura aspira, la lengua general que ilusoriamente pretenden imponer los medios y los lenguajes particulares que circulan socialmente. En esos juegos de lenguaje se encuentran (a veces encerrados) los debates culturales del siglo XX (Link, *La chancha* 8-9)

La crítica se vuelve así contra la especificidad del discurso literario y propone reenvíos sobre otros lenguajes y modos de representación, cine, TV, periodismo, cómic, que permite ese punto de fuga en el texto que explica la construcción de una regularidad transversal.

Entonces, volviendo a la pregunta inicial ¿por qué Borges es un punto de partida? ¿cómo producir un crítica sobre su obra que se intersecte con la cultura contemporánea? ¿cómo argüir otra lógica y otra memoria para explicar los textos y un nuevo modo de apropiación desde otros territorios y lenguajes y desde nuevos sistemas de relaciones? Respuesta que el propio Link ofrece en un libro más reciente (2003) en el que, al recuperar nuevamente a Borges para su programa crítico apunta que, en 1951, éste ya había escrito:

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 en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil. (Borges en Link, *Cómo se lee* 17)

Como se ve, todo un problema que desafía su propio sistema de lectura del cual nos ocuparemos aquí sesgadamente para mostrar “*cómo se lee [a Borges] en el año dos mil,*” (Link, *Cómo se lee* 18), haciendo sincrónico lo anacrónico y mostrando que lo que ya fue sólo puede seguir siendo (no letra muerta, sino herencia) de otro modo, en otros registros que impone la cultura. La interpolación en su frase, que es nuestra, nos permite examinar dos intervenciones críticas de Link en relación a textos de Borges que muestran los dispositivos de lectura y el modo de establecer un régimen de sentido por el cual, al hablar de Borges, se está hablando también de las trampas (“las pestes”) de la cultura contemporánea, se está proponiendo construir una regularidad, nuevas relaciones en la diferencia.

Hay un primer artículo que nos interesa, titulado “Orbis Tertius. (La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital)” (Link, *Cómo se lee* 47-61), en el que Link trabaja la tríada Valéry (1928), Benjamín (1936) y Borges (1941) a propósito del problema de la democratización de la lectura con nuevas tecnologías y la pérdida de los derechos ciudadanos que imponen los fariseos de la red. No se trata ya de la discusión de qué “es” el arte, sino del hecho de que, como en Tlön, “hay” arte, sin que importen mucho sus diferencias discursivas y sus autores, pero la voracidad de las empresas proveedoras de Internet multiplican los controles y legislan arduamente para impedir el libre acceso. Link discute en qué medida las nuevas tecnologías reproductivas (podemos extender el concepto a las biotecnologías) pueden producir una democratización o acentuar las diferencias y “perfeccionar los mecanismos del control social” (Link, *Cómo se lee* 68), lo cual obliga a definiciones políticas no tanto sobre las transformaciones en el arte (cuestión de la mímesis), sino sobre sus nuevas legalidades reproductivas:

Así como el estatuto de la obra de arte se transforma radicalmente en la época de su reproductibilidad digital —en lo que se refiere a su estatuto jurídico (problemas de distribución, producción y consumo, debate de derechos) o, lo que es lo mismo, a su ontología—, la propia “ecología del arte”, lo que reconocemos como su condición de posibilidad, *la estructura del campo intelectual* (incluida su historia) se articula con la historia

de las tecnologías de la reproducción y la comunicación (artesanal, analógica o, ahora, digital). (Link, *Cómo se lee* 71, cursiva original)

Se remonta entonces a Valéry que visionariamente había planteado la “ubicuidad del arte” (especialmente la música) y sus efectos sobre la vida a partir de las mutaciones que le impone la modernidad. Luego Benjamin, que lo piensa como problema de autenticidad y como problema político en la era de la reproductibilidad técnica y que lo resuelve genialmente, de modo especial en lo que atañe al cine y la fotografía, descubriendo la dimensión política del uso del arte por la maquinaria fascista. Y Borges, que, en expresión de Link los traduce a ambos en un cuento que es “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (al que interpretamos alguna vez⁵ desde otro lugar, como una programática cifrada), planteando de modo revolucionario los problemas de la escritura y la lectura en una sociedad de mercado tecnológico:

Con ese admirable veredicto [...] (“uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres”), Borges sintetizaba a la perfección, además, la profecía de Valery sobre la reproductibilidad, articulada en una misma frase respecto del arte (los espejos) y la existencia social (la cópula) y, de paso, suministraba un punto de vista aristocratizante (el de Bioy Casares, no el suyo) sobre esos “movimientos de masas de nuestros días” que ya habían llamado la atención de sus ilustres predecesores en la materia. (Link, *Cómo se lee* 50-51)

Se trata de reponer la cuestión de la representación que en el magnífico cuento de Borges no sólo se refiere al arte, para el que no hay autor ni *copyright*, sino a la Biblioteca, esa Enciclopedia virtual creciente que, como la red, es obra de una “sociedad benévola y secreta.” Borges, como Benjamin, era capaz de captar una relación microscópica entre las partes y el todo, y capturar el centro del fenómeno de la reproducción en toda su complejidad como un código encriptado que refracta, a su modo, procesos sociales. En el mundo alternativo de la utopía tlönita, conocimiento y arte son indiscernibles, forman un continuo donde importa menos la propiedad o la autenticidad que el acopio creciente del saber y el deseo de saber: “[...] es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo” (Borges, *Antología* 123)

Link entonces instala la ficción borgeana para sostener su demanda por la “democracia del dominio simbólico” (*Cómo se lee* 157) y por el cumplimiento de la utopía del libro único con infinitas variaciones, que Borges planteó bajo la trama irónica del complot y del secreto. Sin embargo, el comentario no deja de advertir la tensión que se produce entre el deseo de consumo (un principio de placer que no es del todo objeto de control social) y las restricciones a los derechos de un arte democratizado: hay arte para todos, es cierto, pero no todos desean el arte. Así como la ficción borgeana disimula el propósito de intervención en la literatura nacional, el texto de Link acerca de Borges forma parte explícita de su proyecto crítico sobre las políticas de la lectura y como acontece con Ema Zunz todo parece verdadero salvo “las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.” (Borges, *Obras completas* 568)

Otro capítulo, también del libro *Cómo se lee* (“Borges, él mismo” 227-243) nos lleva a un escenario diferente para situar a Borges. Más autobiográfico, Link refiere su primer encuentro juvenil con un cuento, la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz,” que lo descoloca y lo burla en su conocimiento, en su creer saber. Comprende entonces que a Borges hay que leerlo siempre bajo el régimen de la sospecha y que, en definitiva, todo buen lector, tendrá que ser ese “cisne tenebroso y singular” para no ser sorprendido una y otra vez, a pesar de las advertencias, de que las historias pueden leerse “como directa narración de hechos novelescos,” pero también “de otro modo:” “Las escenas de lectura (las “alegorías de la lectura”) saturan los textos de Borges, reclaman una intervención y desafían brutalmente la magra inteligencia, el candor, las buenas maneras de los lectores” (*Cómo se lee* 229).

Un nuevo encuentro deceptivo (para sí mismo) con Borges, relata Link, lo tuvo no hace mucho en oportunidad de asistir a una *performance* ofrecida por un grupo pop en una disco porteña. El número terminaba con un simulacro colectivo de lectura (voz en *off* de un texto), cuyo sentido y oportunidad no comprendió, mientras en escena los libros ardían en la oscuridad. Una vez más no reconoció el texto porque no pudo imaginar a Borges en ese escenario y leído de ese modo. La hipótesis que se explora, entonces, es si aquello que no se puede leer, esa zona ilegible de Borges, es un problema constante que desafía al intérprete, con el cual no se pacta. Y sí, lo que sucede, es que a Borges se lo ha canonizado y escolarizado como un clásico, cuando hay numerosos indicios de un “presentimiento,” no exento de irónica aprensión, acerca de cómo funciona la lógica de una sociedad de consumo, de un arte serial que Warhol, años más tarde, pondrá de relieve: “El Borges escolar, pero curiosamente también el de la discoteca, es el Borges universal, aun cuando se reconozca la entonación de su voz. El Borges canónico, el de prosa más exquisita, no sería, casi, argentino, aun cuando solo la Argentina pueda explicarlo” (*Cómo se lee* 235).⁶

Los lenguajes de los medios irrumpen en la literatura argentina a partir de Cortázar y llegan hasta nuestros días y si se piensa en Puig, sigue diciendo Link, la dialéctica acerca de los lenguajes aptos para narrar sigue siendo una constante. En tal estado de lenguas, Borges aparece congelado en el uso de una lengua universal y neutra. Esto no es así y aunque sea en una relación no teñida de espanto, Borges —que había incursionado juvenilmente en los registros coloquiales rioplatenses— trabajó su escritura en relación con los medios masivos en la medida en que utilizó sus mecanismos de funcionamiento: “La estética de los medios masivos, la manera de pensar estéticamente a partir de los medios masivos no pasaría *originalmente* por Puig, o por Masotta (lo que es, ya, un lugar común de la crítica), sino por Borges” (Link, *Cómo se lee* 235, cursiva en el texto).

Borges provoca con ciertos procedimientos, que hoy pueden ser recuperados en nuevos paradigmas (pop, arte objetual o minimal, *ready made*), una reflexión no exenta de ironía. Así, por ejemplo son frecuentes la repetición, la serie y la copia (Menard, el más notable) o repeticiones de fragmentos enteros (o con leves variantes) en textos diferentes que producen “un efecto de computadora,” la copia de un archivo en otro, el *patchwork*, el fragmento (que Link abona con muchos ejemplos): “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’)” (*Cómo se lee* 238).

Link insistirá en esta cualidad que tiene la escritura borgeana que desplaza las mismas palabras y los mismos conceptos para aplicarlos a objetos o situaciones diferentes o los mismos argumentos para responder a otras hipótesis. El resultado es que el sentido no sería efecto del concepto sino del montaje, de la repetición infinita, de la fuerza de lo minimal, del simulacro, del “gran arte experimental del siglo XX” que viene a reemplazar la originalidad y el virtuosismo de la vanguardia. En nuestra opinión, Link lee, en otra serie, los “argumentos,” que han sido leídos como filosofía hermética, gnosticismo, cábala y otras especulaciones borgeanas, por fuera de su contenido, como forma, como anticipo del arte posthistórico, en la cual filosofía y arte se separan, al decir de Danto (139).⁷

Retomando nuevamente el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” Link puede leer, entonces, todas las referencias a la literatura que el cuento contiene, en la Enciclopedia donde se instala un error, una fisura en la información (¿un complot, un *hacker*?) que dará origen a la posibilidad de generar un mundo alternativo en el que se multiplican los detalles de la industria del libro y de los aspectos materiales de los libros, invertida en sus efectos:

Como se ve, el cuento de Borges piensa una utopía de la diferencia fundada en la repetición (los *bronir*). La reflexión que plantea sobre la cultura de masas es, en algún sentido, la contrautopía de los sesenta. Pero en algún sentido, en muchos sentidos, en todo sentido, la utopía borgeana prefigura la utopía pop. Borges, *avant la lettre*, como el mayor de los escritores (y teóricos) del pop. (Link, *Cómo se lee* 240)

Y finalmente el ejemplo que remata la hipótesis de Link son las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) como conjunto de crítica sobre producciones semejantes a las de Menard: Paladión que reescribe un libro entero, Bonavena que usa seis gruesos volúmenes para describir un ángulo de su mesa de trabajo, Nierenstein Souza que en busca de la literatura absoluta acaba por reducirse a una deficiente narrativa oral, pensando que el tiempo acabaría por pulir lo que valiera la pena, Hilario Formento, un crítico de nota que escribía sobre las tapas de los libros, o Loomis, cuyas obras constan solo de una palabra. Y lo mismo en la plástica, como la obra de un tal Colombres que habría consistido en la mera presentación de un animal vivo al Salón de exhibiciones. Entonces,

¿Qué es un artista después de Borges (Menard o Bustos Domecq) y después de Warhol? ¿Qué es el arte? Deixis pura, índice 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: 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). El artista solo señala o descubre (*ready made*, serie) 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 (como en Flaubert, por ejemplo), no se escribe: o se copia o se muestra lo que se encontró, hipótesis minimalista. (Link, *Cómo se lee* 243)

La fuerza de Borges, y en esto concluye Link, es la capacidad de mezclar los lenguajes, mostrar sus debilidades y regocijarse con sus modos experimentales. Por ende, no producir más sentido del que deviene de sus propios artificios y de la lógica que los rige.

Como vemos, lo que caracteriza este escenario de (meta)lectura es la captura cronotópica de un residuo, de un resto, que pueda alimentar una dimensión política de la crítica, en un estilo (cotidiano) que está en la frontera estilística con el periodismo cultural (lo cual también es índice generacional).

Los dos escenarios considerados —el de Piglia y el de Link— nos llevan a preguntarnos si hay una narrativa maestra sobre Borges y en qué medida estas intervenciones vienen a modificarla. Cómo, indirectamente, cada una se pregunta si hay que decretar la muerte de Borges para privilegiar las narrativas argentinas que emergen en los '60 y que siguen siendo contemporáneas (Puig, Guzmán, Lamborghini, Saer, por ejemplo), precisamente cuando, en esa década, *Tel Quel* consagra a Borges internacionalmente, o si Borges sigue siendo un referente aun en otro estado de cultura y de lengua literaria. En ambos casos, la crítica de Borges ya no se escribe como un retorno, sino como un punto de vista móvil, que lo vuelve conocido o desconocido, según la escena y la trama. La obra de Borges como una reverberación que nos alcanza, que nos conmueve, como una *estesis* (perceptiva y sensorial) que evoca nuestros orígenes, que anuncia nuestras muertes, que obliga a revisar los mapas literarios para redefinir nuevamente los espacios y las identidades que los atraviesan.

Obras citadas

- Arán, Pampa. "La literatura de Tlön." Romano Sued, Susana. Comp. *Borgesiada*. Córdoba: Topografía editorial, 1999. 107-135.
- Borges, Jorge Luis. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." ---, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Eds. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967. 112-29.
- . *Obras completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
- . *La memoria de Shakespeare*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999.
- Link, Daniel. *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse, 1994.
- . *Cómo se lee*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Louis, Annick. "Jorge Luis Borges: obras, completas y otras." *Boletín/7* (1999): 41-62.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX-UNL, 1990.
- . *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- . *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.
- . *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Piglia, Ricardo y Juan José Saer. *Diálogo*. UNL: Centro de Publicaciones. 1990

Solares, Ignacio. "Diálogo con Borges." Brescia, Pablo y Lauro Zavala. Compiladores. *Borges múltiple*, México: UNAM, 1999. 327-39.

Notas

* Solares, Ignacio. "Diálogo con Borges." (Brescia, Pablo y Lauro Zavala. Compiladores. *Borges múltiple*. México: UNAM, 1999) 336.

¹ El cuento de Borges "La memoria de Shakespeare" apareció en el diario *Clarín* de Buenos Aires el 15 de mayo de 1980. Ha sido recogido por primera vez en el tomo III de las *Obras completas (1975-1985)* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1989) 392-399, y posteriormente en un volumen (que reúne cuatro cuentos), titulado *La memoria de Shakespeare* (Buenos Aires: Emecé Editores, 2004) 46-59. Citamos entre paréntesis el número de página sin mención de autor por la edición de las *Obras completas* mencionadas.

² Acudimos también a otras interpretaciones de Piglia acerca de Borges en otro ensayo de este mismo libro ("Tesis sobre el cuento" 89-100).

³ Ficción que sostiene la trama novelesca en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992). Buenos Aires se describe como una ciudad que ha sido sometida a una suerte de lobotomía colectiva para borrar la memoria, implantar una nueva y lograr el control sobre las mentes y los cuerpos.

⁴ Según mis referencias (Louis 61), el libro fue escrito con Margarita Guerrero y publicado por Emecé en 1967 con el nombre de *El libro de los seres imaginarios*. Daniel Link señala que este mito de la "chancha de lata" vuelve a aparecer en el *Evaristo Carriego* de Borges como mito barrial de los suburbios.

⁵ Cfr. Pampa Arán. "La literatura de Tlön." (Romano Sued, Susana. Comp. *Borgesíada*. Córdoba: Topografía editorial, 1999) 107-135. Mi interpretación parte del hecho de que el cuento de Borges fue publicado por primera vez en la *Antología de la literatura fantástica* (1940) en colaboración con Silvina Ocampo y Bioy Casares, luego incorporado en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) que cita Daniel Link.

⁶ Piglia señala que lo argentino sería para Borges un modo de apropiación lateral, marginal, de otras culturas, más que una diferencia (Piglia y Saer 51).

⁷ El arte pop es, para Danto, "el movimiento más crítico del siglo" (135), y juega un papel central en la narrativa del arte Occidental, desde el momento en que señala el fin de esa narrativa historizada. La Brillo Box venía a transformar no sólo las teorías modernas sobre el arte, sino, incluso, los cimientos de la filosofía del arte occidental. Este comentario nuestro no quiere ocultar el hecho de que Link modera su hipótesis sosteniendo que hay en Borges todavía una cierta utopía estética, que pasa por la poesía. (Link, *Cómo se lee* 243).