

Pensar la tradición después de Borges

La tradición teórico-crítica en América Latina. Mapas & perspectivas, Rodrigo García de la Sienra, Mónica Quijano e Irene Fenoglio (coords) México: Bonilla/Artigas, Universidad Veracruzana, UNAM, 2013, p. 149-164.

Joaquín Manzi
Université de Paris-Sorbonne

Jorge Luis Borges forjó un acercamiento innovador a la noción de tradición en tramas textuales atípicas, desconcertantes. Muchos de sus planteos oblicuos no cesan de resurgir en la actualidad literaria de esta segunda década del siglo XXI. En primer lugar porque su obra es a menudo convocada en lenguas diversas por escritores contemporáneos que vuelven a poner en funcionamiento las estrategias de reapropiación anacrónica y citas veladas a las que Borges apeló en sus ficciones.

En octubre de 2011, los abogados de su viuda consiguieron retirar de las librerías españolas la reedición de *El hacedor de Borges. (Remake)* de Agustín Fernández Mallo (2004) que retomaba los títulos y la estructura del libro homónimo del argentino. En noviembre del mismo año apareció en París *Le pont international* de Silvia Baron Supervielle (2011), una novela que amplía y descentra la trama del relato borgeano "Funes el memorioso" a partir de algunos de sus personajes secundarios y muchos otros inventados. Meses antes, en Buenos Aires, *Los falsificadores de Borges*, de Jaime Correas (2011), propuso un relato ligeramente ficcionalizado de la investigación que el colombiano Héctor Abad Faciolince ya había narrado en "Un poema en el bolsillo", recogido en *Traiciones de la memoria* (2009). Correas y Abad Faciolince se abocan allí a unos sonetos, supuestamente borgeanos, cuya autoría tratan de desentrañar y, en su defecto, utilizar como clave compositiva de sus novelas.

En otro orden, las transformaciones materiales y culturales que los soportes electrónicos van imponiendo hoy en día a la escritura (a través de Internet y de los blogs) y la lectura (a través de los libros digitales), parecieran trasladar a la realidad efectiva las urdimbres de "La biblioteca de Babel" y las alteraciones de "El libro de arena". Según François Bon (2011: 133), estas mutaciones en las prácticas de lectoescritura potencian aún más el alcance de los textos ficcionales y ensayísticos de Borges, que obraron por una literatura infinita desde su finitud misma. Desprovista de jerarquías absolutas y figuras

autorales tranquilizadoras por los dobleces entre la autoría y el plagio, también obsede en los libros de Abad Faciolince y Correas.

Si, desde hace varias décadas, Borges pareciera haber ganado el semblante de un clásico — consensuado, intocable—, hoy conviene cuestionarlo utilizando las mismas herramientas que él forjó, tal como lo propuso Josefina Ludmer (2000). Un primer paso puede consistir en reevaluar la definición de clásico por él propuesta; así, sus textos recobrarían aquella irreverencia y combatividad de los nuevos con las que irrumpió en los años 20 del siglo pasado y retornarían vez a nuestro presente lejos de los homenajes, a veces serviles con la figura de escritor que consolidó en su vejez. Por debajo de las reescrituras que fue realizando en las sucesivas ediciones de su obra completa, buscaré disolver su aparente organicidad y restituir el recorrido sinuoso de su pensamiento. Así me será posible delinear los principios literarios que una cierta red de escritores latinoamericanos trabajó libremente *después* de Borges.

1. Situados en la bisagra central de la obra, dos breves ensayos precisan el alcance del término clásico: “La postulación de la realidad”, publicado por primera vez en 1931, recogido luego en *Discusión* (1989a) y “Sobre los clásicos”, editado en la revista *Sur* en 1941 e incluido luego en *Otras inquisiciones* (1989b). En el primero, Borges opuso tópicamente el proceder del escritor clásico al del romántico para delinear mejor su propio giro estético hacia la sencillez, la omisión y la economía de medios expresivos que buscaba para su propia obra. Reflexionando sobre la figura retórica privilegiada por el criollismo vanguardista de aquel entonces, formuló por primera vez la idea que una vez fraguada una imagen, ésta deja de pertenecer al autor y constituye un bien público. Al hacer efectivos ambos planteos en sus propios textos, anudó su novísima creación con la ancestral y sugirió que él mismo ya era otro clásico.

La clave de este razonamiento poético es proporcionada una década más tarde por el segundo ensayo, que atribuyó el estatuto de clásico no a las cualidades intrínsecas de la obra reconocida como tal, sino a la comunidad lectora que le asigna tal valoración. De este modo Borges estableció un giro copernicano en el pensamiento literario, el consistente en buscar el valor no tanto *dentro* del libro, sino

entre el libro y los contextos históricos y culturales que le atribuyen valores, sean éstos estéticos, especulativos o identitarios.

Ambos ensayos forman parte de un conjunto más amplio de notas y charlas que, por un lado, intervienen en el debate sobre el nacionalismo cultural de los años 1920 a 1930 y, por otro, acompañan las búsquedas estilísticas y especulativas de su prosa y su poesía. La reflexión sobre la tradición aparece en cambio de época literaria, entre el ocaso del modernismo y el auge de las vanguardias, pero también de relevo demográfico, con el auge de las corrientes migratorias europeas en el Río de la Plata, y político, con el brote repetido del autoritarismo local. Entonces se abre una coyuntura cultural decisiva para el veintañero que regresó de su primera estancia en Europa: la de siete libros, tres de poemas, totalmente reescritos y expurgados para ser integrados en las *Obras completas* a partir de 1953, y cuatro de ensayos, de entre los cuales mantuvo sólo el último, *Evaristo Carriego*, con progresivas modificaciones.

El hueco de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos* permitió a Borges ensayar los preliminares del giro copernicano ya señalado: un retorno creativo a lo propio —la invención de espacios literarios íntimos, Palermo y las orillas de la capital—, a lo peculiar argentino del pasado literario reciente —la gauchesca—. Ese hueco permitió también una apertura a lo otro —el barroco y la vanguardia peninsulares, el cine norteamericano—, al porvenir y el cambio que la alteridad puede deparar —las literaturas inglesa y alemana, pero también francesa y oriental—. Esos tres libros misceláneos establecieron una política de la lectura en términos de práctica estética y no ideológica: introdujeron un reordenamiento irreverente de la tradición literaria nacional, opuesta a la establecida con exhaustividad y seriedad por Ricardo Rojas (Montaldo, 1989: 223). Y lo hicieron actuando polémicamente en la prensa y la escena cultural porteña para los cuales esos breves textos habían sido escritos en tanto que notas o charlas. Asumiendo ese carácter circunstancial y fuertemente subjetivo, la tradición quedó delineada fuera de las instituciones académicas que regían las lecturas y en función de elecciones arbitrarias, circunstanciales, pero comentadas y explicadas sucesivamente en las notas y ensayos breves hasta crear la ilusión de una posición autónoma y autosuficiente (Mayer, 1999: 95).

2. En este mismo sentido, para justificar la exclusión de aquellos tres primeros libros de ensayos de las obras completas, Borges buscó enmendar lo fragmentario de su argumentación, lo pintoresco y pasional de su nacionalismo, la reducción maravillada de la patria a la capital, y la de ésta a su barrio natal. Necesitó para ello reescribirlo todo, retomar y pulir esas mismas prácticas literarias, en particular aquella hibridez anómala, hecha de ficción, análisis y erudición con las que logró sentar su autoridad y desbrozar una figura nueva en el espacio intelectual, la del crítico, inexistente hasta entonces en el espacio intelectual local según Graciela Montaldo (1989).

Verdadero mediador cultural, el joven escritor ofició diversamente en la prensa, con reseñas de libros y películas, en la edición, con traducciones, y en la tertulia, con intervenciones polémicas. Introdujo el Ultraísmo en Buenos Aires para separarse luego de su sucedáneo, el Martinfierrismo; escribió versiones criollas de la literatura inglesa (de Joyce, por ejemplo) y española (de Quevedo a Gómez de la Serna); por fin, intervino en el debate de lo nacional a través de una definición arriesgada de la lengua y la tradición argentinas.

En respuesta a la polémica abierta en 1927 desde Madrid sobre el Meridiano cultural, la primera conferencia de Borges —leída en público por un amigo para resolver su proverbial timidez (1999b: 1449), desplazó el eje del debate de la lengua nacional hacia el de su inscripción en la cultura, con lo cual sentó la diferencia entre el lenguaje y la identidad. “El idioma de los argentinos” (1998: 140-162), consiguió nuevamente correr la perspectiva sobre el objeto literario en sí hacia el lazo que la comunidad establece con él. La voz nacional no residiría ni en localismos, ni en lugares comunes, ni en jergas, sino en las connotaciones dadas en Buenos Aires a ciertas palabras. Luego de haber reducido la lengua y la escritura a un tono escrito, Borges exploraría en breve un horizonte ficcional (como el del narrador testigo de “El hombre de la esquina rosada”) que reconocía musicalmente el tono menor de la intimidad y la llanura de la conversación amistosa en una tradición mínima —D. Sarmiento, L. Mansilla, E. Güiraldes—, forjada arbitraria y velozmente en esa misma época.

En “La fruición literaria” (1998: 91-98) se establece un deslinde semejante, ahora en el terreno de la historia literaria, para situar el necesario anclaje de lo nuevo en una tradición, único garante capaz

de limar los excesos y las arbitrariedades efímeras de la novedad. Prescindiendo de nombres y autores, Borges pudo conciliar entonces la herencia española de las coplas anónimas con la poesía gauchesca, a la que consideró, no sin ironía, puntal de la novelística argentina. Así, operó también una crítica inédita en América hasta ese momento según Jorge Panesi (2000): la de abrir el lenguaje literario a la filosofía, otro componente de una cierta cultura enciclopédica universal reapropiada sin complejos.

3. Paralelamente a las búsquedas ensayísticas, poemas y prosas breves fueron forjando ese tono acorde con la charla entre amigos que para Borges era la auténtica voz porteña de entonces. Para ello, fue necesario alejar las poses idiomáticas percederas, rechazar aquello que percibía como una impostación local —la vanguardista de Oliverio Girondo, la arrabalera de los letristas de tango— o una censura peninsular al habla y la literatura rioplatenses — hechas por dos huéspedes célebres, Américo Castro y Amado Alonso—. Sólo una lengua literaria nueva, ajena a la jerga gauchesca o lunfarda, podía instaurar el tono íntimo y pudoroso que el poeta logró en *Luna de enfrente* y *Cuaderno de San Martín*. En la prosa fue necesario pasar del descubrimiento del arrabal a su invención gracias la biblioteca paterna y también reemplazar una figura tutelar española —Rafael Cansinos Asséns— por otra criolla —Macedonio Fernández— como lo desarrolló María Teresa Gramuglio (1984). La primera síntesis de esos cambios se concretó en *Evaristo Carriego*, que sacó la escritura del contexto político y cultural ineditado hacia el discurrir de la letra misma. Biografía y comentario de un poeta menor, este ensayo desvió la tradición canónica de Leopoldo Lugones y forjó un acercamiento sesgado a la ciudad: el del coleccionista de estampas y el caminador de espacios baldíos y crepusculares que la el tejido urbano porteño ya había transformado (Sarlo, 1988).

Varios ensayos de *Discusión* (1989a), quinta miscelánea de ensayos publicado inicialmente en 1932, afrontan las cuestiones del tono y la lengua en el terreno estrictamente literario de la poesía gauchesca y las traducciones homéricas. El primer ensayo de este libro, “Nuestras imposibilidades” (1999: 117-120), quedó excluído de la obra completa; en su reemplazo incluyó “El escritor argentino y la tradición” (1989a: 267-274). Mientras que el primer ensayo es un ejercicio de diatriba contra los excesos y defectos más comunes del carácter argentino, el segundo es una defensa de la aspiración a lo

universal como mejor medio para ser un escritor argentino. Sin renunciar a su inscripción en la cultura argentina, el primero prolonga el desasosiego y las penurias de los años 30 tras la caída del presidente Irigoyen; el segundo formula una respuesta a la censura y el control cultural ejercido por el Peronismo a la vez que busca apoyo y refugio allende las fronteras sectarias de todo nacionalismo beligerante.

Así como las ediciones sucesivas de las obras completas rearmaron las misceláneas y reescribieron ciertos textos, también manipularon la cronología, que merece ser restituida. En efecto si *Discusión* está fechado en 1932, no ocurre lo mismo con cada uno de los ensayos, lo que tiene por efecto de retrotraerlos todos a esa fecha; en verdad, “El escritor argentino y la tradición” es la transcripción taquigráfica de una conferencia pronunciada en diciembre de 1951, publicada en 1953 y reeditada en 1957. Más allá de un simple cambio de fechas, se trata de un verdadero enroque editorial, signo de enmienda de la figura del autor, y de abandono definitivo de la realidad criolla, descubierta y celebrada en la escritura de los años 20, en reemplazo de la invención de otra realidad, puramente literaria, que especula y experimenta con aquélla.

“El escritor argentino y la tradición” supera la reflexión sobre la lengua y la identidad de las dos décadas anteriores con algunas fórmulas provocadoras que inscriben al autor en la tradición literaria argentina y ésta, a su vez, en la cultura occidental. Prolongando el tono polémico de “El idioma de los argentinos”, Borges respondió a la presión nacionalista sobre la creación literaria con tres planteos estéticos estrechamente trenzados entre sí. En primero lugar establece que toda forma literaria —incluidas las canónicas— se asienta sobre convenciones históricas que, además de ser arbitrarias, están exentas de todo lazo natural con la realidad en la que se manifiestan. En segundo lugar sostiene que el realismo es sólo una de esas convenciones; los detalles circunstanciales y la exigencia de color local que los nacionalistas desprenden de él, proviene de una perspectiva estética europea que ellos silencian. Por último, señala que otro tanto ocurre con la tendencia a proyectar sentimientos existenciales a partir de una cierta situación geográfica o histórica, tal como lo hacían en ese momento E. Martínez Estrada y E. Sábato; Borges refrenda todo patetismo y reivindica su anclaje en el tiempo contemporáneo, en particular, el de la posguerra.

A partir de estos tres postulados, exclusivamente literarios, se delinea una libérrima ética de la creación que acaba siendo política por su rechazo de todo localismo:

¿Cuál es la tradición argentina? [...] Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental y creo que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general estamos en una situación análoga [a la de los judíos e irlandeses]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene, consecuencias afortunadas. [...] Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentino, porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama creación artística, seremos argentinos y seremos también, buenos o tolerables escritores.” (1989a: 272).

Para sentar la pertinencia de esta mirada periférica sobre la cultura europea, Borges vincula a los argentinos con otras comunidades desprovistas de lengua nacional propia, trabajada en un modo menor por escritores plurilingües, Franz Kafka y James Joyce por ejemplo, a quienes respectivamente tradujo y reseñó. Habiéndose situado como ellos en los intersticios de la cultura consagrada dentro y fuera de sus países respectivos, Borges podía reivindicar una universalidad cultural semejante para el escritor argentino, en un doble sentido: el primero, poder utilizar libremente la cultura mundial, aunque limitándola a su cuna occidental, y segundo, proyectar su obra en ella, acceder a un lector europeo como lo estaba consiguiendo en ese mismo momento por intermedio de R. Caillois (Manzi, 2009: 430).

A pesar suyo, algunos aspectos impensados de esta argumentación brillante pero manipuladora, corroboraban ya ese uso menor y esa insaciable apetencia de europeísmo. La cita “como Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en el color local” (1989a: 270), fue utilizada localmente como un espantapájaros contra el realismo, mientras que se asienta en una falla argumentativa revelada por Nora Catelli (2004). Por medio de un atajo, Borges repite la supuesta inexistencia de camellos en *Alcorán* formulada por Gibbon sin verificarla en el texto sagrado, donde a decir verdad abundan. Conquistado por el humor casi infantil y malicioso de quien reside lejos de los centros culturales metropolitanos, tampoco el lector borgeano necesitaba hacerlo para moverse por la cultura europea desprejuiciada, cuando no descuidadamente. Además de esa falla, Catelli pone en perspectiva ensayos de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña con los cuales esta conferencia dialoga en silencio desde una perspectiva americana muy acotada y estrecha. Así recalca su común e

inconfesada aspiración a convertir a América en reserva o centro de Occidente luego de la ruina europea de la posguerra.

4. Esta defensa de los usos menores del cosmopolitismo realizada oralmente en 1951 resulta de una práctica literaria y no de una simple afirmación de principios. En efecto, Borges los había realizado en la invención de géneros escriturarios híbridos, los recopilados en *Historia universal de la infamia y Ficciones* (1989a). Deshaciendo algunos de los puntales básicos de la Poética —la lógica misma de la clasificación y del régimen de lectura—, dos textos capitales de los años 30 suspendieron la posibilidad misma de separar entre lo verdadero y lo falso, entre la ficción y el ensayo. Se trata claro está de la primera nota bibliográfica de un libro inexistente, “Acercamiento a Almotásim” y de la valoración finta de un reescritor imaginario, “Pierre Menard, autor del Quijote”. Abriendo paso a la ficción borgeana según Michel Lafon (1990), ambos textos minaron los referentes más seguros de la producción de sentido en la literatura: la creatividad, la autoría y el régimen o modo de lectura de los textos.

Mediante la escritura híbrida del ensayo ficcional y del cuento-ensayo, Borges estableció el primado creativo de la lectura por sobre el de la experiencia vivida. Así también capitalizó su resemantización juvenil del criollismo (Sarlo, 1997: 278) reduciéndola a los mínimos componentes de la lengua: en lugar de la extensión, la intensidad (la hipálage); en lugar de la disertación profesoral, el atajo fulgurante y sorpresivo (la paradoja). A medida que pudo exhibir la conciencia de sus propios recursos literarios en los textos mismos, también logró dramatizar el origen de sus ficciones en “El Sur” y “La muerte y la brújula”, exponer otra idea de lo real en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, otro ideal de la Literatura, sin autores en “La biblioteca de Babel”. Así volvió también indiscernible la distinción entre la ficción y el ensayo, entre la fantasía y la reflexión; por fin estableció también el primado creativo de la lectura por sobre el de la experiencia vivida y el de la escritura misma.

Semejante promoción y defensa de la autonomía de la lectura literaria por sobre toda toma de partido ideológica, necesitó de una figura pública del escritor, referente del sistema literario local, pero sobre todo escindida ambiguamente de la textualidad, como ocurre en el poema en prosa “Borges y yo” (1989 b: 185). Según Annick Luis (2006: 200), esta disociación comenzó en 1944 cuando el escritor

tematizó en el discurso de la SADE (1999: 301) el linaje materno de las armas y el paterno de la biblioteca. Con esta genealogía que sustentaba argumentativamente la ficción borgeana de la madurez, la tradición volvió a mostrarse en tanto que reinención puntual obtenida luego de lecturas y comparaciones, obligadas o inesperadas. A falta de código definitivo y de criterio estético autorizado, la tradición perdió ese valor tranquilizador y consensuado de fondo o reserva que se ofrece renovadamente en presente (Estébanez Calderón, 1999). Era tan sólo otro nombre para aquello que circulaba de una generación a otra; algo inasible pero tangible en 1960 cuando desapareció un amigo poeta, Jules Supervielle, a quien Borges rindió un homenaje que le dio la ocasión de poder sentenciar: “Los escritores acatan y enriquecen una tradición o deliberadamente la infringen, lo cual es otra manera de enriquecerla” (1999: 63).

5. Para seguir pensando la tradición después de Borges es necesario volver sin cesar a sus planteos, abigarrados y ambiguos tal como Julio Premat los sintetiza: “No sólo afirmación de una marginalidad creadora o puesta en relieve de lo convencional de una tradición, sino una dialéctica de sumisión parricida, de destrucción respetuosa, de culto sacrílego” (2004: 41). En este sentido, se puede recordar que el conferencista anciano desdijo a su pesar uno de sus postulados más recurrentes —la prescindencia de la crítica en la elaboración de una tradición— para reconocer la inscripción de las lecturas y reescrituras de *Hamlet* en la obra misma (1978). Con su propia obra ocurre otro tanto, resulta imposible desatender los hitos y polémicas que la constituyen, en gran medida determinados por las lecturas que lo dieron a conocer en francés, inglés e italiano (Gargatagli: 2002). Hoy en día, las ediciones sucesivas de la obra borgeana, pero también las traducciones, las lecturas críticas y las reescrituras ficcionales ajenas forman parte de un mismo objeto literario que recibe el nombre de “Borges”.

Por haber sido el primero mundializado de la literatura argentina, resultó central en el sistema literario local desde los años 50 (Prieto, 2006: 326). Así también suscitó diversas figuras de transmisión: filiaciones creativas, imaginaciones críticas y gestos biográficos que, rastreados por Marcos Mayer, multiplican su influencia: “Borges aparece así como un punto de partida, un disparador a la vez que un interpretante” (1999: 98). Entre los años 1960 y 2000, es posible distinguir esas tres figuras en un grupo

nutrido de escritores y críticos de diversas proveniencias nacionales que, en aras de mayor claridad y coherencia, aparecerán presentados en los apartados siguientes bajo la forma de duplas o binomios.

6. El primero es heredero del intento del grupo de intelectuales de la revista *Contorno* —David Viñas, Noé Jitrik, Adolfo Prieto entre los más importantes— de desplazar a Borges del centro de la escena literaria local a mediados de siglo. Una década más tarde aparecieron los primeros volúmenes de relatos de Juan José Saer y Ricardo Piglia, exhibiendo una inscripción autorial del todo ajena a las prerrogativas poéticas borgeanas; en ambos casos, la escritura fue surgiendo en tanto que experimentación con ciertos componentes de los mundos ficcionales (el espacio y la percepción en Saer) y de los hábitos de lectura (las antinomias genéricas en Piglia). Habiendo anclado esos libros fuera de los debates culturales precedentes, buscaron permearlos con la actualidad social y los conflictos políticos cada vez más violentos de la época. A lo largo de las tres décadas siguientes, ambos desplegaron también una reflexión sobre su propia práctica escrituraria, a menudo realizada en la ficción misma según el precedente de Borges en *Ficciones*.

Pero a diferencia de los fieles émulos borgeanos de *Sur* y los acérrimos enemigos de *Contorno*, ambos supieron crear vías alternativas de coexistencia con Borges, tanto en sus ficciones, como en algunos ensayos, publicados originariamente en la revista *Punto de vista* fundada por Beatriz Sarlo en plena dictadura. Dicha aceptación crítica de Borges se efectuó mediante dos movimientos simultáneos: por un lado, ambos rearmaron otra tradición literaria a partir de textos y autores que habían sido ignorados soberanamente por su predecesor; y por otro, tal él como lo había propuesto en “Kafka y sus precursores” (1989b, 90), modificaron también el entendimiento teórico de algunos de sus principios poéticos —en particular sus prescripciones en favor de la austeridad, la pureza y la economía estilísticas que según Piglia están en abierta contradicción con la retórica de sus ficciones (1997, 23)—.

Para rearmar sus propias tradiciones literarias en torno a tríadas hegelianas como las de Joyce, Pavese y Gombrowicz pero también Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Juan L. Ortiz, Piglia y Saer necesitaron explicitar los basamentos ideológicos y políticos que Borges había dado por descontados en la construcción de la suya. En un ensayo medular y muy temprano (1978), Piglia mostró las

contradicciones que tensan los universos ficcionales borgeanos y entroncan con la antinomia sarmientina entre civilización y barbarie. Acentuando esta interpretación, Renzi —su alter ego ficcional— ubicó a Borges como clausura de “las líneas de la erudición cosmopolita y fraudulenta que define y domina gran parte de la literatura argentina del siglo XIX” (1988: 163). En continuidad con este acercamiento, Saer recordó la dimensión polémica e incluso partidaria de muchos textos de Borges que luego del triunfo aliado en la segunda guerra mundial derivaron hacia un conservadurismo supino y un alineamiento servil con las posiciones políticas norteamericanas (1999, 123). La estrechez de las coordenadas culturales de Occidente tal como las concebía Borges se deshacen con Saer, quien practicó una mirada desmitificadora de la cultura europea (1997: 93), no tanto a partir de su condición de extranjero y exiliado en Francia desde 1968, sino a partir de la experiencia literaria de Gombrowicz en la Argentina (1997, 25-27). Así pudo enmendar la conclusión de Borges a su conferencia de 1951 y abogar por la consideración de todo aquello que el elemento propiamente local impone a las influencias recibidas de Europa (2002).

En un sentido complementario, Piglia asoció íntimamente figuras literarias aparentemente incompatibles para definir la tradición literaria:

Pueblos de frontera, que se manejan entre dos historias, en dos tiempos y a menudo en dos lenguas. Una cultura nacional dispersa y fracturada, en tensión con una tradición dominante de alta cultura extranjera. Para Borges, como para Gombrowicz, este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esa sería la tradición argentina. Y cuando digo tradición, quiero decir la gran tradición: la historia de los estilos (1990: 51).

En su discurso ficcional Piglia buscó explorar las potencialidades creativas de lo falso a través de la integración y combinación de prácticas escriturarias a priori contradictorias: la novelesca y la ensayística, la utopista y la bibliográfica. Así consiguió ir más allá de las preceptivas borgeanas para seguir conceptualizando la tradición en los mundos posibles de las novelas y los relatos. En la tercera parte de *Prisión perpetua* (1988), la búsqueda de un manuscrito dio pie para una larga reflexión sobre el plagio y la falsificación que indujo en error a varios críticos (Speranza, 2006: 259-271). Allí, el discurso

narrativo articuló el informe y la investigación textual del autor de *Ficciones* con el realismo fracturado de Roberto Arlt, espejo y ética incluso para su escritura según Jorge Fornet (2000, 350).

Una vez que la labor crítica con el pensamiento literario borgeano se consolidó en concreciones discursivas autónomas en *El entenado* (1988) —donde Saer dialoga con *El informe de Brodie*— y en *El último lector* (2004) —donde Piglia hace otro tanto con *Siete noches*—, el legado de su precursor común no perdió el carácter mixto y ambiguo señalado por Naomi Lindstrom (2006: 139). Pero permaneció en tanto que “referencia lógica y ontológica del cambio” tal como Juan José Saer entiende la tradición (1999: 111); traducida en el lenguaje crítico de Ricardo Piglia, la noción se define en términos de secreto y delito: “Toda tradición es clandestina y se construye retrospectivamente, y tiene la forma de un complot. Ahora bien, (después de todo) ¿se puede hablar así?” (2000: 80). El eslabón faltante entre ambos términos aparece en el último relato escrito por su predecesor, “La memoria de Shakespeare” (1989c: 393-399) donde la tradición adquiere una forma onírica y abre para Piglia una conjetura final sobre la transmisión futura (2000: 53-54). En la perspectiva del siglo XXI, son celebrados los relatos de Borges de los años 30 a 50, un terreno literario afín a otros rioplatenses que efectúan según Saer “la reelaboración de lo local y lo universal en una materia novedosa y personal” (1999: 129).

7. Desde presupuestos muy diversos al pensamiento crítico heredero del marxismo y su primacía del pensamiento racional y especulativo, César Aira y Alan Pauls regresaron en los años noventa a la perspectiva local del joven Borges de los años 20; ambos reivindicaron la dimensión puramente creativa del trabajo literario apoyándose en el imaginario de la vanguardia artística. Dos ensayos fulgurantes de Aira expusieron sucesivamente la necesidad de un dispositivo ficcional para regresar a la afirmación de uno mismo y del entorno propio mediante otra mirada, radicalmente nueva.

Estando temporariamente en Saint Nazaire, Aira expuso en *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (un barrio del puerto francés) el desarrollo sinuoso del libro a publicarse allí una vez acabada la residencia de escritura. Mal escrito, como si lo hiciera en francés o con la mano izquierda, se trata de un ensayo atípico en el que Aira se exhibe a sí mismo en la posición del idiota, semejante a la de Roussel y Segalen, quienes escribían pensando por sí mismos, en tanto que individuos, particulares, comunes.

Ambos fueron los últimos avatares de la historia del exotismo, procedimiento en el que Aira reconoce la creación de un brillo, un valor adherido a la vida cotidiana (1991: 65). Un ensayo ulterior, “Exotismo” (1993) cerró ese desarrollo con un acercamiento sesgado a “El escritor argentino y la tradición”, que se había cristalizado en esos años como la interdicción tajante de todo detalle verista en la literatura. Ateniéndose a la lectura de la frase final ya citada (Borges, 1989a: 271), Aira rebate en este segundo ensayo dos puntos hasta entonces ignorados por la crítica: por un lado la asociación reductora entre la estética y el civismo (“Creo que si nos abandonamos a este sueño voluntario que es la creación artística, seremos argentinos”) y, por otro, la valoración sobre el buen y el mal profesional (“y seremos también buenos o tolerables escritores”). Para Aira, ambas distinciones están fundadas en la mala conciencia (¿qué es un argentino?) y en una receta hueca (¿cómo ser buen escritor?). Sustentando algo supuestamente genuino, la autenticidad termina negando eso mismo que constituye el trabajo del artista, a saber la invención, la construcción de un carácter circunstancial y local que puede ser tan libre y creativo como el destino o el estilo del artista. La conclusión resulta tan paradójica como contundente: “Y es ésta la definición última con la que yo trabajo: la literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino, argentino” (1993: 79).

Según Sandra Contreras (2002: 86), Aira hace posible una vuelta en el sentido nitzcheano del término, un retorno liberador a lo mismo, más acá o más allá de la noción de la identidad. Potenciado y repetido en un sinfín de imágenes, aquél pasa a ser múltiple y lábil, como lo es el malón para el pintor Rugendas, dopado con leche de amapolas en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2001). En la velocidad misma de su sucesión, esos fogonazos visuales dejan de ser contradictorios y dan lugar al olvido, mecanismo que nos hace otros sin dejar de ser quienes somos. Para Rugendas, que hace bocetos del malón indígena, así como para el escritor que hace prevalecer el proceso creativo incesante por sobre el resultado —buenos o malos, no importa, sus libros son indefectiblemente publicados—, el mecanismo del continuo pareciera haberse independizado en tanto que proliferación impersonal de obras. O mejor, para retomar una metáfora deleuziana, la obra es una máquina transformadora tal como la delinea Alan Pauls en el caso de Arlt (1988) y del mismo Aira (2005). Por su apertura al futuro y

su disposición hacia lo nuevo, siempre otro e imprevisible, surge la noción de tradición potencial que, según Sandra Contreras (2002: 80-81) posee ese signo fortuito, distante e inevitable que Borges reconoció en el mundo ficcional enrarecido de “La muerte y la brújula”.

Una extrañeza semejante, hecha de distancia y de diferencias creadas por un artefacto editorial anómalo, es la que Alan Pauls forjó para acercarse a eso que llama *El factor Borges* (2000). En la edición original, esa propiedad o pócima inasible que transformó todo aquello que tocó en borgeano es acosada a lo largo de nueve ensayos ilustrados con imágenes provenientes del archivo de la Fundación Borges: manuscritos y portadas autógrafas, dibujos y fotografías. Esas imágenes, reproducidas a escala variable, imponen un ritmo de lectura discontinuo y descentran constantemente el texto. En verdad, éste se encuentra escindido por lo demás entre un cuerpo mayor y otro menor que amplía palabras claves de la poética borgeana hasta delinear una enciclopedia errabunda, anclada al final de capítulo en un “mapa de lecturas”. Entre el anacronismo del falso año de nacimiento del escritor, revelador de una nostalgia imperecedera, productiva, (2000: 9), y la tentativa final de idiotizar al co-autor de *Crónicas de Bustos Domecq* riendo con él tal como lo hacía con Bioy Casares (2000:156), Pauls construye un Borges asequible aunque paradójal, increíblemente lejano y actual: el escritor más persistentemente contemporáneo que tuvo la cultura argentina del siglo XX (2000: 25).

8. A inicios del siglo XXI, esa contemporaneidad pareciera haberse afincado en el espacio ficcional, donde muestra dos perspectivas temporales diversas de la noción de tradición: la una, orientada al pasado, reproductora de modelos celebrados tal como lo atisbaba Ángel Rama (1980: 12); la otra, innovadora puesto que aprovecha de ciertos principios borgeanos para abrir brechas textuales y filiaciones inesperadas. La primera corresponde a ficciones que prolongan y reescriben textos de Borges celebrándolos con pericia, pero también con las limitaciones de una fantasía adyacente y secundaria con respecto a “Funes el memorioso”, por ejemplo, en las novelas de E. Berti (2004) y S. Baron Supervielle (2011). Otras ficciones contemporáneas parecieran en cambio desplegar tradiciones literarias indecisas, alternativas, y sobre todo contingentes como aquellas a las que Borges apelaba en su juventud.

Así como para las dos duplas de escritores argentinos ya evocadas, la tradición aparece aquí como un horizonte cambiante de prácticas de lectura y de filiación creativa. Desde las formas cerrada del cuento y abierta de la novela fragmentaria, “El gaucho insufrible” del chileno Roberto Bolaño (2003) y *Une vie de Pierre Menard* del francés Michel Lafon (2008) niegan lo absoluto de la originalidad y colocan la figura de Borges en dos entramados literarios nacionales del siglo XX: el de la narrativa argentina y el de la prosa meridional francesa. El cuento se reapropia varios motivos borgeanos para echar una mirada socarrona sobre la realidad agitada de fines de 2001 en la Argentina; los viajes de Pereda entre el campo y la ciudad dan pie para un sinfín de citas deformadas y de reescrituras paródicas a una decena de narradores contemporáneos a Borges que ha rastreado Gustavo Favión Pavreau (2008). La novela de Lafon se articula en cambio en torno a tres componentes discursivos heterogéneos anclados en Montpellier a inicios de siglo XX: las pasiones y manías del crítico de la *NRF* quedan insertas en una trama de aventuras que gravita en la historia de los tres jardines botánicos de la ciudad, uno de los cuales es el más antiguo de Francia. La trama del texto de Borges está ausente de la novela, es apenas un vago recuerdo que intenta corregir su amigo Legrand, con su trabajo de memoria justiciera.

Ambas ficciones hacen usos divergentes del objeto Borges, desfachatado y mordaz en el primer caso, lírico y digresivo en el otro. Allí donde Bolaño lo celebra equívocamente dentro del sistema literario argentino, también ironizado en “Derivas de la pesada” (2004), Lafon alude a él por intermedio de algunos de sus coéтанos franceses, como el admirado Paul Valéry. En un caso, el recuerdo falsea y borrona; en el otro, el olvido restituye algo nuevo y verdadero.

Recordar, olvidar, inventar: corrientes continuas, profundas y alternas de la tradición.

Bibliografía

- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2009): *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara.
- AIRA, César, (1991): *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. St. Nazaire: MEET.
- ___ (1993): “Exotismo”. En *Boletín* n° 3, Centro de teoría y crítica literaria, Facultad de Letras de Rosario, pp. 73-79.
- (2001): *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Santiago de Chile: Lom.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (2011): *Le pont international*. París: Gallimard.
- BERTI, Eduardo, *Todos los Funes*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto (2003): *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.
- (2004): *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama.
- BON, François (2011): *Après le livre*. París: Seuil.

- BORGES, Jorge Luis (1978): *Borges oral*, Buenos Aires : Emecé-Universidad de Belgrano.
- (1989 a,b,c): *Obras completas, tomos I ,II, III*. Barcelona: Emecé.
- (1998): *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza.
- (1999): *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé.
- (1999b): *Œuvres complètes*, tome II. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pleïade, J.-P. Bernès (éd.).
- CATELLI, Nora (2004): “La cuestión americana en ‘El escritor argentino y la tradición’”. En *L’écrivain argentin et la tradition*, Daniel Attala, Sergio Delgado y Rémi Le Mar’Hadour (comp.). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 25-35.
- CONTRERAS, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: B. Viterbo.
- CORREAS, Jaime (2011): *Los falsificadores de Borges*. Buenos Aires: Alfaguara.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1999): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- FAVIÓN PAVREAU, Gustavo (2008): “El rehacedor. ‘El gaucho insufrible’ y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina”, *Bolaño salvaje*, Edmundo Paz Soldán (comp.). Barcelona: Candaya, pp. 371-415.
- FORNET, Jorge (2000): “Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia”. En *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. n° 11, Drucaroff, Elsa (dir.). Buenos Aires: Emecé, pp. 345-360.
- GARGATAGLI, Marieta (2002): “De Borges a lo borgiano”. En *Cosmópolis. Borges y Buenos Aires*. Barcelona: CCCB, pp. 110-116.
- LAFON, Michel (1990): *Borges ou la réécriture*. París: Seuil.
- ___ (2008): *Une vie de Pierre Menard*. París: Gallimard.
- LINDSTROM, Naomi, (2006): “Las leyendas literarias argentinas en la narrativa de Ricardo Piglia”. En *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Daniel Mesa Gancedo (coord.). Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 127-140.
- LOUIS, Annick, *Borges face au fascisme 1. Les causes du présent*, Montreuil, Aux lieux d’être, 2006.
- LUDMER, Josefina (2000): “¿Cómo salir de Borges”. En *Jorge Luis Borges, intervenciones sobre el pensamiento y la literatura*, W. Rowe et alii (eds). Buenos Aires: Paidós, pp.289-300.
- MAYER, Marcos (1999): “Borges por Borges. Relecturas”. En *Historia crítica de la literatura argentina, La irrupción de la crítica*, vol. n° 10, Susana Cella (dir.). Buenos Aires: Emecé, pp. 83-98.
- MANZI, Joaquín (2009): “1939 y después: el largo invierno austral de Gombrowicz y Caillois”, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 7, *Rupturas*, Celina Manzoni (dir.). Buenos Aires: Emecé, pp. 411-436.
- MONTALDO, Graciela, (1989): “Borges, una vanguardia criolla”. En *Historia social de la literatura argentina. Irigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, David Viñas (ed.). Buenos Aires: Contrapunto, pp.215-232.
- PANESI, Jorge (2000): “Borges, destinos sudamericanos y destinos de traducción”, *Jorge Luis Borges, intervenciones sobre el pensamiento y la literatura*, W. Rowe, Cl. Canaparo, A. Mangin (eds), Paidós, Buenos Aires, pp.165-175.
- PAULS, Alan, (1989): “Arlt: la máquina literaria”. En *Historia social de la literatura argentina. Irigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, David Viñas (ed.). Buenos Aires: Contrapunto, pp.307-320.
- (2000): *El factor Borges*. Buenos Aires:Fondo de Cultura Económica.
- (2005): “En la sala de máquinas”. En *Aira : une révolution. Tigre, hors série*, pp. 51-56.
- PIGLIA, Ricardo, (1979): “Ideología y ficción en Borges”. En *Punto de vista* n° 5, pp. 3-6.
- (1988): *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1990): *Crítica y ficción* . Buenos Aires: Siglo Veinte.
- (1997): “Los usos de Borges”. En *Variaciones Borges* n° 3, pp. 17-27.
- (2000): *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- (2005): *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- PREMAT, Julio (2004): “Borges: Tradición, traición, transgresión”. En *L’écrivain argentin et la tradition*, Daniel Attala, Sergio Delgado y Rémi Le Mar’Hadour (comp.). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp.39-47.
- PRIETO, Martín (2006): *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- RAMA, Angel y CORNEJO POLAR, Antonio (1980): “Tradición y ruptura en América Latina”, *Punto de Vista* n° 8, pp. 10-14.
- SAER, Juan José (1988): *El entenado*. Barcelona: Destino.
- (1997): “Borges novelista”. En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, pp. 282-290.
- ___ (1999): “Tradición y cambio en el río de la Plata”, “Borges como problema”, *La narración-objeto*, Buenos Aires: Seix Barral, 97-112, 115-137.
- (2002): “El escritor argentino en su tradición”. En *La nación*, 31 julio 2002. Consultado en formato electrónico. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/221731-el-escriptor-argentino-en-su-tradicion>. Consulta: 20 de enero de 2012.
- SARLO, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires : Nueva Visión,.
- ___ (1997): “Oralidad y lenguas extranjeras”, *Ensayos argentinos*, Ariel, Buenos Aires, pp. 269-287.
- Speranza, Graciela (2006): *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.