

JULIO PREMAT

HÉROES SIN ATRIBUTOS

Figuras de autor en la literatura argentina



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - CHILE - COLOMBIA - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

ÍNDICE

Primera edición, 2009

Premat, Julio

Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina. - 1a ed.

- Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2009.

276 p. ; 21x14 cm. - (Tierra firme)

ISBN 978-950-557-778-1

I. Crítica Literaria. I. Título

CDD 801.95

<i>Introducción. Héroes sin atributos</i>	9
<i>I. Macedonio: el escritor Cotard</i>	33
<i>II. Borges: genio, figura y muerte</i>	63
<i>III. Di Benedetto: silenciero</i>	99
<i>IV. Lamborghini: Lacan con Macedonio</i>	135
<i>V. Saer: un escritor del lugar</i>	167
<i>VI. Piglia: loco lector</i>	203
<i>Coda. Aira: el idiota de la familia</i>	237
<i>Bibliografía</i>	253

Armado e ilustración de tapa: Juan Balaguer

D.R. © 2009, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Av. Picacho Ajusto 227; 14200 México D.F.

ISBN: 978-950-557-778-1

Comentarios y sugerencias:
editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Introducción. Héroe sin atributos

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

FERNANDO PESSOA, "Autopsicografia".

Debo convertirme en mi propio comentarista,
o mejor todavía, en mi propio escenógrafo. Debo forjar
a un Gombrowicz pensador, un Gombrowicz genio,
un Gombrowicz demonólogo de la cultura y muchos
otros Gombrowicz indispensables.

WITOLD GOMBROWICZ, carta al director de *Kultura*.

El escritor debe ser, según las palabras de Musil,
un "hombre sin atributos", es decir un hombre
que no se llena como un espantapájaros con un puñado
de certezas adquiridas o dictadas por la presión social,
sino que rechaza a priori toda determinación.

JUAN JOSÉ SAER, "Una literatura sin atributos".

COMO POCOS ESCRITORES en el siglo XX, Witold Gombrowicz se cons-
truyó un lugar propio, autónomo, en contra de los abrumado-
res imperativos estéticos, ideológicos y sobre todo históricos
que pesaban sobre las frágiles espaldas de alguien como él, un
escritor polaco desterrado en el suburbio del mundo. Si su via-
je a Argentina en 1939 puede calificarse de contingencia, su

decisión de quedarse en el margen, de no regresar a su país ni incorporarse al exigente mundillo cultural del exilio polaco (en particular el existente en París), debe verse como una defensa de la especificidad de su obra: sólo desde afuera, en la intemperie de lo ajeno, Gombrowicz parece poder mantener el tono y la libertad de expresión que necesita. Lo que no supone un esteticismo ahistórico, al contrario: una lectura de su *Diario* permite comprobar la importancia que la reflexión sobre el pasado y el presente de Polonia ocupa en su pensamiento; de lo que se trata, más bien, es de una confianza sin titubeos en el valor de la propia palabra, aun desde la perspectiva de una revisión radical de los mitos nacionales y las creencias culturales más afianzadas en su país (o sus países, la Polonia comunista, la "Polonia parisina"). Basta con recorrer, someramente, la historia de la cultura polaca desde 1945 hasta la actualidad para comprobar la lucidez que las posiciones de Gombrowicz, en su momento, suponían. Aún hoy, a pesar de haber engendrado fervorosos lectores en el mundo entero, inclusive y ante todo en su propio país, su figura no termina de "encajar" en un panorama cultural institucional ni se deja del todo "amaestrar" por homenajes, museos y ediciones prestigiosas (huelga recordarlo: lo que sí sucedió, con creces, en el caso de Borges). Algo de la radicalidad de su juventud perdura en toda su producción y se prolonga en la recepción póstuma de sus textos.

Ese lugar imposible (el margen) y el rechazo de esa herencia nacional aplastante (la hecatombe histórica, el mandato patriótico) parecen anular, en su caso, la posibilidad de existir en tanto que escritor original. Y no sólo Gombrowicz lo es, sino que consigue intervenir y hacerse oír del otro lado del océano, en el centro o los centros que cuidadosamente había evitado. Lo consigue con un gesto de escritura fuerte, que es el objeto teórico estudiado por este libro: la invención de una figura de autor. La justificación misma de la escritura del *Diario* (que qui-

zás sea su texto más notable) corresponde a un objetivo de ese orden: Gombrowicz afirma querer "construirse", es decir darse a conocer, darse a leer, en tanto que personaje, desde el margen absoluto que era Argentina. Para volver legibles los textos, para que los textos existan, es necesario agregarles una segunda dimensión ficticia, que en alguna medida los englobe y complete. Valga un ejemplo: la cita que figura en epígrafe, tomada de una carta del 6 de agosto de 1952 al director de *Kultura* (revista y editorial del exilio intelectual polaco), en la que Gombrowicz, preocupado por salir de su aislamiento y disipar los malentendidos producidos por la recepción de *La boda*, explica que ha decidido comentarse a sí mismo. O esta afirmación, leída en su *Diario* (1954): "Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me interesa. [...] Comenzar a crearse a sí mismo y hacer de Gombrowicz un personaje, como Hamlet o Don Quijote (¿!)"

Esa construcción obedece a variadas exigencias: justificar y pensar el proyecto, hacerse escritor reconocido, adquirir prestigio sin estar dentro de un medio literario asfixiante. Pero también construirse supone forjarse una identidad: ser polaco de otra manera —o sea, redefinir lo que es un "ser nacional polaco"—, ser escritor de otra manera —integrando la insolencia inmadura, e inclusive irresponsable, como posición de creador—. La ferviente, explícita y ardua búsqueda de la originalidad, la imposible posición de un escritor polaco en el exilio en los años cuarenta y cincuenta, el descentramiento ético de Gombrowicz, todo eso puede resolverse o al menos procesarse con la escritura del diario y con la autofiguración que éste contiene. Al respecto, se podría evocar el excelente libro de Nathalie Heinich, *Être écrivain*, en el que se estudia la identidad de los escritores, mostrando que ésta no es una constante ni está dada de una vez por todas, sino que es el resultado de una operación vertiginosa: el paso de una actividad ("escribo") a un ser ("soy

escritor"), operación que la impregnaría de una indeterminación y una inestabilidad esenciales. La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y de cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.), contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el "ser escritor". Estas tensiones van a procesarse según estrategias diversas: por ello, y paradigmáticamente, las ficciones de autor, en tanto que relato, y las figuras de autor, en tanto que imagen, son espacios privilegiados para proponer soluciones dinámicas. Así, el acto de escritura puede verse como una "puesta en intriga" de la identidad, según la expresión de Ricoeur: se construye un relato pero también una coherencia, una dialéctica identificaría del que escribe.

El caso de Gombrowicz es ejemplar en ese sentido —como también lo es el de Fernando Pessoa—: para convertirse en escritor hay que, primero, fingirse escritor: "El espíritu nace de la imitación del espíritu, y el escritor tiene que imitar al escritor, para al final convertirse en escritor él mismo" (*Diario*, 1953). Un volverse escritor que no implica, empero, la construcción de una identidad limpia y explicativa, ni la pretensión de ocupar el lugar decimonónico del demiurgo y de la conciencia estético-moral de un país, sino, por el contrario, la puesta en escena de una identidad atractiva, enigmática y ficticia (como los propios textos), lo que le daría una dimensión más misteriosa a lo escrito ("En este diario me gustaría comenzar a construirme abiertamente mi talento [...] ¿Por qué abiertamente? Porque al ponerme en evidencia, deseo dejar de ser para vosotros un enigma demasiado fácil de descifrar. Al introducirlos entre los bastidores de mi ser, me obligo a esconderme aún más profundamente.", *Diario*, 1953). Una autofiguración, un personaje,

que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos. Gombrowicz confiesa ensayar roles y actitudes, atribuyéndoles sentidos diferentes a sus experiencias; si algunos de esos roles y sentidos parecen corresponder con las expectativas del público, los adopta como definitivos. La autoficción en este caso es, a ojos vista, una etapa indisociable del proceso de creación de una obra; es decir, no sólo de escritura, sino también de circulación inteligible y de reconocimiento o sea, de existencia social. A la función-autor definida por Foucault en "¿Qué es un autor?" habría que agregarle por lo tanto una ficción de autor (o, si se quiere, la ficción de autor sería, al igual que el nombre, parte integrante de esa función). La inestabilidad de la identidad de la instancia que escribe se materializa en esa ficción, que no fija rasgos unívocos sino que acompaña la polisemia y ambigüedad del texto.

Valga el —aparente— desvío polaco para presentar el objeto de este libro: estudiar en algunos escritores argentinos las peculiares maneras de construirse una figura, junto a o dentro de la producción de sus textos. O sea, además de la ficción de suceder, la ficción de ser —o de personaje—, como podría haberlo dicho, irónicamente, Macedonio. Desvío relativamente polaco, ya que puede discutirse el lugar que conviene atribuirle a Gombrowicz en la literatura argentina, postulando que ese gesto de "invención de autor" tiene que ver con un sistema literario nuevo o, por qué no, también inventado, es decir voluntariamente edificado, en tanto que conjunto, por los intelectuales del Centenario (y en paralelo a otra construcción voluntarista, la de una identidad nacional). Aunque el gesto de escritura del *Diario* tenga transparentes motivaciones polacas, la utilización de una autofiguración para afrontar dificultades de circulación y de existencia, proponiendo una revisión de la identidad de autor, una reorganización inédita de la tradición, postulando

la fertilidad de una creación desde el margen, interviniendo inclusive en la recepción y en la inteligibilidad de lo escrito, todo lo cual sí podría verse como una dinámica literaria típicamente argentina. Y en todo caso, la insolente posición de Gombrowicz, que conoció a Macedonio y fue amigo de Adolfo de Obieta, no es ajena a esa filiación macedoniana, la de una creación de figuras de autor paradójicas, filiación que será comentada aquí.

Sin embargo, y a pesar de la fuerte impronta macedoniana perceptible en el párrafo precedente y en buena parte de los textos que lo componen, *Héroes sin atributos* es, ante todo, un libro saeriano —empezando por su título, que también alude a una concepción antiheroica del individuo contemporáneo, tomada de la novela de Musil, *Un hombre sin atributos*—. Saeriano en el sentido de que el proyecto y las primeras ideas sobre las figuras de autor en la literatura argentina son el resultado de un extenso trabajo sobre la obra de Saer, publicado hace ya varios años (*La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*). Al leer a algunos importantes autores argentinos a partir de las conclusiones de ese libro, y al tratar de ampliar la perspectiva para incluir a la especificidad saeriana en un sistema más amplio, dos constantes parecían imponerse: por un lado, la tendencia de los escritores a representarse dentro de una tradición, renovada pero reconocible, de la melancolía occidental. Por el otro, la fuerte dimensión negativa de esta representación del sujeto que escribe; en la versión saeriana, una cita aforística que se refiere, precisamente, a Gombrowicz: "El escritor no es nada, nadie". Representación contradictoria con la tradición del escritor nacional en América Latina y con la herencia decimonónica al respecto, cuya negatividad funciona como la afirmación paradójica de una presencia de autor y la vigencia renovada de la obra literaria. La paradoja sería una manera de ocupar un lugar así como la modestia o la anulación de sí mismo son modos de definir una identidad de escritor a la vez

dialéctica y potente. Los ejemplos de Cortázar y Borges, sin ir más lejos, confirman la existencia de elementos en común con el caso Saer, y dichos elementos pueden encontrarse en otros escritores. Después de haber pensado en una serie de ensayos sobre autores melancólicos, lo que privilegiaría por lo tanto la primera constante, fue la segunda la que se impuso: la hipótesis de que la escritura moderna en Argentina (aunque las especificidades de ese sistema literario al respecto queden por demostrarse) supondría, en paralelo con la producción de una obra, la construcción de una figura de autor. Una figura de autor, tanto en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor, una ficción de autor en los textos. Esa ficción, esa particular esfera de la metaliteratura (no sólo narrar la aventura de la escritura sino inventar al responsable de lo que se lee, o sea al cabizbajo héroe de esa aventura), estaría marcada por una representación contradictoria —ser un gran escritor es no ser nada o nadie—, que podría llamarse una representación oximorónica. Allí, en la conjunción de una representación negativa, la creación de un personaje operativo en la recepción de los textos, la melancolía y el pensamiento oximorónico, Macedonio, a modo de evidencia, pasó a ocupar el primer plano en tanto que figura referencial o modelo para rastrear una constante. Como sucede a menudo, la causa o la organización lógica aparecieron tardíamente, a fuerza de pensar en el efecto.

En todo caso, la intención no es la de fijar los rasgos de una figura nítida y unívoca, sino de identificar espacios dinámicos en los que se representan oposiciones, tensiones, conflictos. En ese sentido, la figura de autor funciona como una de las "condiciones narrativas" que Saer teoriza en un breve texto de *La narración-objeto* que lleva ese título. Allí, plantea que la eficacia de todo relato se funda en una contradicción: "La de alcanzar lo universal manteniéndose en el dominio riguroso de lo particu-

lar", y propone el ejemplo célebre de Flaubert, que afirmaba, simultáneamente: "Madame Bovary soy yo" y "Hay una madame Bovary en cada pueblito de Francia". Esta contradicción sería dialéctica, porque "de la oposición entre los dos términos, lo particular y lo general, nace un tercero que los comprende: la narración". Puede extenderse esta idea de una contradicción narrativa a la construcción de un lugar y de una figura —o una mitografía— de autor: ambos suponen la presencia simultánea de contrarios y una síntesis, que sería la existencia eficaz y funcional de un autor.

Dicho esto, hay que reconocer que la idea de una tradición específica, de corte macedoniano, es, en un punto, una ficción crítica que permite esbozar lecturas simultáneas, ya que, por definición, el peso de las influencias y el valor de las constantes en el campo literario están sometidos a una dosis fuerte de relatividad. Entre líneas, se postula aquí la operatividad de la figura de Macedonio (su ductilidad para significar, según las circunstancias y las intenciones, sentidos diversos), más que un peso modélico comprobable. Esa figura sería entonces un pretexto para crear sistemas de relación y esbozar paralelismos que, quizás, resulten esclarecedores.

Ahora bien, y en la medida en que se identificarán repeticiones y analogías en una literatura, al ejemplo de Macedonio, tutelar en los estudios que siguen, conviene inscribirlo en un contexto como para circunscribir inductoriamente los análisis propuestos. Ante todo, si pensamos en las figuras de autor y en las modalidades del ser escritor, la literatura argentina tiene un antepasado absoluto, una figura referencial, que no es, como sucede en algunas literaturas europeas, un escritor idealizado o canonizado (Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes, Víctor Hugo o Flaubert), sino un escritor ficticio, un personaje de escritor. La figura legendaria del ser escritor en Argentina no es el exiliado Sarmiento ni el romántico Eche-

verría, sino que es el payador perseguido, es el Martín Fierro que toma la guitarra, se pone a cantar e inventa una literatura. Desde esa página inaugural, la ficción de autor irrumpe como una evidencia en la historia de las letras de ese país; ser autor es así inscribirse en una filiación de autores legendarios, los de la gauchesca, y no en la herencia de un José Hernández. Una filiación que comienza entonces con un conflicto que asocia y distingue a un escritor real de un autor ficticio (que será el que quedará en la memoria colectiva). Inventar una literatura, si tomamos el mito fundador que le atribuye al *Martín Fierro* un lugar central es, por lo tanto, inventar a un escritor.

O inventarse como escritor. Ricardo Güiraldes es el ejemplo paradigmático de una construcción a partir de esa filiación imaginaria. Después de repetidos fracasos literarios y después de haber intentado en una novela de aprendizaje, *Raucha*, dibujar los rasgos de una identidad de escritor tironeado entre dos culturas (Francia y Argentina, la ciudad y el campo), en *Don Segundo Sombra* Güiraldes va a resolver las tensiones de su posición con una reescritura de esa primera novela de aprendizaje, que se transforma en mito personal de acceso a la literatura gracias a la inscripción del hijo de estancieros en una filiación de gauchos. Don Segundo Sombra, modelo e iniciador, no sólo le enseña a Fabio el control de las pulsiones, sino resulta ser un maestro de narraciones; el aprendizaje narrado en la novela también consiste en controlar la impetuosidad del joven para que logre aprender el laconismo, la sabiduría y el control del relato que caracterizan al viejo gaucho, heredero putativo de tantos payadores (Don Segundo se inscribiría en la filiación imaginaria de la gauchesca, que ya estaba vigente en los principales textos del género, como lo demuestra Julio Schwartzman). Porque, claro está, la pampa es un lugar de identidad y de proyectos ideológicos, pero al mismo tiempo constituye un marco mítico para el nacimiento del escritor argentino. Un narrador

argentino sería aquél que funda una tradición y una identidad soñándose gaucho, el que se sitúa en el cruce entre pulsión y razón, entre civilización y barbarie, el que se pelea con el vacío pampeano como único lugar heredado, como única página posible desde donde leer y reescribir las bibliotecas europeas. La ficción de autor en ese relato permite, así, la coexistencia de contrarios: el guacho es gaucho, el estanciero es payador, la estética modernista y la novela de aprendizaje decimonónica le dan cabida a una leyenda pampeana, proveniente de la gauchesca y situada en una atemporalidad legendaria. Güiraldes actualiza el heroísmo que, compulsivamente, su maestro Lugones le atribuía al gaucho-escritor y, gracias a la fábula de la novela, se instala en el lugar del doble heredero: de la propiedad del campo y de la palabra literaria. El gesto de apropiación se ve repetido y ampliado en la singular dedicatoria del libro: Güiraldes le dedica *Don Segundo Sombra* a Segundo Ramírez, modelo real del personaje de Don Segundo, y al mismo tiempo se lo dedica a sí mismo, o mejor, se lo dedica a su ficción de autor, es decir y con sus propios términos, al "gaucho que llevo en mí, sacramente, como la custodia lleva la hostia": otra vez, madame Bovary soy yo, hay una madame Bovary en cada pueblito de Francia. Como en Proust, la novela cuenta el devenir de una escritura; Fabio se vuelve autor al mismo tiempo que Güiraldes alcanza, por fin, el triunfo literario y el reconocimiento de un lugar en la literatura argentina.

No es casual, a partir de esta constatación, que Lugones, uno de los responsables de esta mitificación del payador, sea al mismo tiempo el que intenta construirse como figura central del sistema literario y como un escritor mesiánico o, si se quiere, solar; su posición supone que antes de él no habría más que figuras legendarias, no escritores reales. Y al mismo tiempo la elección de Martín Fierro en tanto que figura heroica tiene que ver con una intención de "estetización de la historia" y con una

concepción del lugar peculiar que el poeta puede tener en la definición de una nacionalidad. Leemos en *El Payador*: "El poeta es, en gran parte, un agente involuntario de la vida heroica por él mismo revelada". Para Lugones el gaucho Martín Fierro es antes que nada un "Payador", es decir un poeta, y es gracias a ese dominio creativo y fundador del lenguaje que él puede "civilizar a la pampa": ser un héroe. Cuando Lugones, en el poema inicial del libro que marca su entrada en la escritura (*Las montañas de oro*) decide ponerse "del lado de los astros", o cuando afirma, en el prólogo de su libro más original y ambicioso, *Lunario sentimental*, que los poetas cumplen una función social, la de definir, como lo haría un héroe, una nacionalidad gracias al lenguaje, él está a la vez asimilando toda una tradición europea del escritor nacional y despejando un lugar para su figura. Como es sabido, Lugones será un escritor que desarrollará sistemáticamente una estrategia para instituirse en tanto que el Gran Escritor que el país necesita, un escritor omnívoro que se apropia de todo el idioma, de todos los géneros, de todo el saber, con una autocanonización y con repetidas afirmaciones de poderío, Lugones se "hace" él mismo su ley, su estatua y su día del escritor.

A pesar del relativo fracaso de la filiación (la filiación que prospera en Argentina es, vía Borges, la de una identidad dudosa, irónica y contradictoria, heredera de las vanguardias y de Macedonio), el lugar de Lugones sigue marcado por ella: aunque se lo lea poco y nada —quizás menos que a Macedonio—, se lo menciona siempre como a un punto de referencia; ya no héroe mítico (como Martín Fierro), sino patriarca histórico, antepasado venerable que vivió y escribió, pareciera, en un mundo y una época alejados de los de los escritores que, una generación mediante, van a modelar la literatura del siglo xx (simplificando: Arlt, Gironde, Borges). Para encontrar una ficción de autor comparable a la de Lugones (y mucho más eficaz) hay que cruzar los Andes y pensar en el caso Neruda, que a partir de una

exaltación telúrica y la idea a la vez romántica y marxista del poeta como voz privilegiada, capaz de plasmar sentidos colectivos, pone en escena una repetida imagen heroica de sí mismo. En particular, en el fresco mesiánico que es *Canto general*, el poeta, ya en el preámbulo ("Amor América"), es aquél que viene a "contar la historia" desde la sangre de la tierra y que, después de recorrer historia y geografía, inscribe, en la última parte del poemario, su propia existencia mitificada ("Yo soy") como parte inseparable de todo un continente y como remate de un proyecto de autoglorificación. En Argentina, pocos escritores intentaron, después de Lugones, afirmarse en tanto que hombres poderosos y superiores, radicalmente diferentes, poseedores de una palabra transformadora y de una misión social —aunque quizás David Viñas, con ciertas poses y juicios, pueda inscribirse en esa filiación—.

Es en este marco y en contrapunto con la figura de Lugones y la tradición de una ficción de autor como héroe o profeta —contrapunto en general disonante pero a veces armonioso—, en los estudios que siguen veremos entonces algunas modalidades de representarse a sí mismo negativamente, como una manera, al fin de cuentas dominante, de ser escritor en Argentina.

PRESUPUESTOS TEÓRICOS

Como seguramente ningún otro concepto de la teoría literaria, el de autor cristaliza una intrincada red de posibilidades de análisis y posee una larga y polémica historia en su elaboración. Hasta tal punto las cosas son así, que parece difícil definir al autor sin recurrir a una serie de restricciones (es decir: autor percibido desde tal o tal perspectiva) y de delimitaciones temporales (cierta concepción del autor inscrita en la historia de la literatura y del discurso crítico). Fuera de toda dimensión histó-

rica, valga una afirmación general: el autor no es un concepto unívoco, una función estable ni, por supuesto, un individuo en el sentido biográfico, sino un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos —y, en particular, la práctica literaria en un momento dado de la evolución de una cultura—. Sin pretender entonces llevar a cabo una definición actualizada y precisa del concepto de autor, un mínimo panorama teórico es necesario para delimitar, aunque más no sea aproximativa y pragmáticamente, la concepción de "ficción de autor" aquí utilizada, en particular porque en los análisis propuestos se omiten las justificaciones y ejemplificaciones tomadas de la bibliografía teórica consultada. Con ese objetivo, algunas ideas más o menos sintéticas al respecto, ideas que son el telón de fondo de los estudios que siguen.

No se puede hoy en día plantear la cuestión del autor sin recurrir a una especie de página legendaria del pensamiento crítico contemporáneo que es esa "muerte del autor" decretada por Barthes en 1968 y ampliada por la "función autor" y el "poco importa quién habla" de Foucault en 1969. Sin embargo, la puesta en duda del sujeto biográfico en tanto que origen unívoco del texto literario y de la intencionalidad como clave de la creación son inherentes a los discursos literarios sobre la modernidad, y muy particularmente a los del siglo xx: desde la oposición a Sainte Beuve de Proust, desde Valéry y Mallarmé, hasta, por supuesto, la gran "saga" de las vanguardias que trastocó los conceptos de escritura, de autoría, de obra, de representación, de originalidad. En ese sentido, el texto de Barthes puede leerse como una forma *sui generis* de manifiesto vanguardista, que cristalizaría en posiciones teóricas polémicas una práctica literaria que va del *Nouveau roman* francés a la novela de los sesenta en América Latina. Su aparente rigor o extremismo no es más que un efecto contextual que radicaliza cierta concepción y cierta praxis del autor, que el propio Barthes va a matizar en

los libros siguientes hasta contradecirlas en su último seminario (*La preparación de la novela*), en el que propone una revisión frontal de postulados anteriores –revisión que anuncia, dicho sea de paso, la evolución de los veinte años siguientes–. Sin sobrevalorar el peso del pensamiento crítico en la producción literaria, puede pensarse que esa concepción, cristalizada en el sintagma “la muerte del autor”, no es ajena, por otro lado, a ciertas autorrepresentaciones de los escritores, que estudiaremos aquí, como sujetos ausentes, impotentes, que se ignoran a sí mismos. En todo caso, en esos años sesenta-setenta, la puesta en duda de “la autoridad del autor” se instrumentaliza en cuatro niveles: el lingüístico (la lengua es un sistema autónomo y preestablecido, hablar es elegir entre formas preexistentes), el psicoanalítico (el sujeto escindido no controla sus acciones ni sus pensamientos, sino que es hablado por otro; su propia identidad es un juego de imágenes contradictorias, con un punto ciego fuera de alcance), el sociológico (el autor es una institución social determinada, superior a los sujetos que escriben e inherente al auge del humanismo burgués), el filosófico (en la corriente que desarrolla una deconstrucción múltiple del sujeto cartesiano). Los cuatro niveles socavan el principio en sí de la intencionalidad en tanto que clave de interpretación del texto. Este balance sigue siendo pertinente si obviamos las utopías de aquellos años: la de excluir al autor del análisis literario, la de fomentar una circulación libre de textos sin un sujeto en su origen, la de borrar la frontera entre autor y lector.

Por lo tanto, el “retorno del autor” y el “retorno del sujeto” de los últimos años no es sólo un *aggiornamento* revisionista de los setenta, sino un cambio que impone una transformación del autor –es decir: estamos pensando al autor de manera diferente–. Las manifestaciones del fenómeno abundan: por lo pronto, en la producción literaria, donde surgen variantes y modulaciones de lo autobiográfico y lo íntimo, como nuevo espacio para

suscribir espejismos con la identidad y con el sentido; luego, en lo que cabe denominar una “moda crítica”, que multiplica coloquios, volúmenes y ensayos tanto sobre la autoficción, las ficciones de autor, la mitografía autoral, como sobre la subjetividad; por último, en el lugar que el autor ha recuperado en el espacio público (de la venta de reproducciones de manuscritos convertidos en libros de arte a las exposiciones sobre escritores, que parecen ser una forma sofisticada y mercantil del ajejo “vida y obra”). O sea: este auge va de par, también, con una redefinición de la subjetividad, de la intimidad, del lugar del individuo en un período histórico y cultural determinado. La problemática del autor plantea por lo tanto la concepción colectiva del sujeto: su percepción, su funcionamiento, su estructura, su metafísica. Es uno de los espacios privilegiados para analizar la manera en que una sociedad piensa la subjetividad (y en ese sentido sería simétrico a otra vieja instancia polémica, la de personaje).

La amplitud y ambigüedad del término autor se corresponde entonces con su lugar en nuestra cultura: la literatura occidental es una literatura que funciona alrededor del sujeto, que problematiza y dramatiza la subjetividad (aun cuando, en algunas opciones teóricas, la niegue). Las obsesiones sobre la originalidad de la literatura imponen la presencia de un sujeto único, determinado, cuya intención y voluntad se cristalizaría en cada texto. La importancia de las biografías podría analizarse en términos parecidos; la aparición de autorrepresentaciones del escritor que institucionalizan la relación entre lo biográfico y lo textual dataña de fines del siglo XVIII. Progresivamente, el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuyos rasgos dominantes y cuyas peripecias vitales transforman y determinan el sentido de los textos. Estas mitologías autorales pueden, en casos extremos, existir independientemente de lo escrito y funcionar como relatos más o menos ficticios y económica-

mente suficientes (Rimbaud, Kafka o, claro está, Macedonio); e inclusive, ser el resultado de un proyecto personal, bastante explícito: el caso Gombrowicz lo demuestra. Así como todo relato produce la impresión de un conjunto preestablecido de circunstancias, un *déjà arrivé* antes de comenzar la lectura, la marca supuestamente vivencial de la literatura, la correspondencia directa o indirecta con un relato biográfico, constituyen elementos esenciales de la recepción. En ese sentido se podría hablar de una "ilusión biográfica", así como hay una "ilusión referencial"; detrás de toda ficción, de todo fragmento narrativo, se situarían las trazas de una vida (y que, tratándose de la vida de un gran escritor, o al menos de un escritor admirado, tendría sentido, sería una vida infinitamente significativa y sobredeterminada). Y no sólo de una vida, sino de una vida organizada en relaciones de causa a efecto, como sucede en el relato autobiográfico; la existencia imaginaria de la vida del autor detrás del texto postula que toda vida tiene una dimensión narrativa coherente. Los escritores actuales, los que escriben después de la muerte del autor de los setenta, después de la pérdida de las ilusiones sobre la verdad de lo autobiográfico, con la conciencia de la ineluctable combinación de realidad, representaciones e identidades fantasmáticas que es toda vida humana, estos escritores recurrirían entonces a una ilusión biográfica y a los espejismos de la autoficción como estrategia de supervivencia o de resurrección. En todo caso, desde el psicoanálisis puede afirmarse que toda la literatura, y muy particularmente todo relato, es una autoficción, en el sentido de puesta en escena fantasmática de peripecias pulsonales y biográficas del sujeto que escribe. Asumirse en tanto que protagonista de la ficción, como sucede en lo que la crítica literaria denomina así —la autoficción—, es llevar a sus últimas consecuencias un funcionamiento inherente al relato literario.

Porque la función autor o el efecto autor tienen que ver con una búsqueda de sentido, con la construcción de una in-

tencionalidad, de un lugar de resistencia al flujo discursivo y a lo infinito del proceso de significación. En la perspectiva de la "ilusión biográfica", uno de los principales beneficios del acto de lectura de relatos sería el de atribuirle una lógica y un sentido a las existencias personales, convertidas en biografía, y a una visión del mundo, transformada en voluntad y comprensión. En *El placer del texto* Barthes hablaba de un "deseo de autor"; en todo caso, frente a la proliferación de discursos, el discurso del autor es un discurso que me está destinado y cuyo sentido, aunque sea en última instancia indiscifrable, está supuestamente cargado de revelaciones. El autor es un otro yo que organiza, establece, determina, delimita, y por supuesto, significa. Un otro yo que funcionaría tanto para la persona que escribe como para la persona que lee. Leer es, a la vez, confrontarse con un discurso y con un origen del discurso, origen que es simultáneamente ideológico e imaginario. En el funcionamiento textual siempre estaría en juego un otro ideal o un otro proyectivo, que permite la existencia del texto; esa otredad tiene que ver con identidades fantasmáticas del lector y del escritor, pero también es el Otro de la Ley (la norma lingüística, la tradición, las convenciones sociales y culturales).

La fascinación por los manuscritos —inherente a la figura de autor— se relaciona con este fenómeno: en ellos hay una mano, un cuerpo, un gesto que marca, que hace (un *homo faber*) ese texto que, para el lector, será confusamente suyo; la realidad de la redacción (en el manuscrito está el movimiento de la pluma) no hace sino corroborar la relación imaginaria con el acto de escritura. Escribir supondrá entonces construir un personaje o darle consistencia a una instancia virtual; en un "como si", un hombre o una mujer se instalan en una posición progresivamente definida, la de autor/a. La mayor riqueza del análisis de manuscritos es, también, ese poder observar cómo, en variantes, elecciones, correcciones, el hombre que escribe actualiza cons-

tantemente una instancia que lo supera; cómo parece dialécticamente crear y someterse a ese otro que encuadra y determina lo que se escribe. El autor es a la vez el origen del texto y su producto; es un origen paradójico que se define a posteriori.

Al respecto, Guy Rossolato afirma que el autor se sitúa, frente a su obra, en las tres posiciones del triángulo edípico: es el padre, ya que le da su nombre y fija sus reglas; es la madre, ya que la engendra, desde sus entrañas; es el hijo, ya que su existencia en tanto que autor está determinada por la aparición previa de la obra. Ahora bien: el autor es una figura inventada por la sociedad y por el sujeto, tanto como es un efecto textual. Una serie de textos con el mismo nombre es un autor, pero también una estética es un autor (un común denominador de características, con el efecto de intencionalidad supuesta que así se define). O sea: el texto crea al autor pero el autor es el que crea las condiciones de posibilidad de la obra; el autor y su nombre son el lazo que lleva de una miscelánea de textos a ese conjunto coherente y organizado, delimitado y cerrado, que llamamos obra. Al autor se lo construye: construcción social en la medida en que el campo literario fija parámetros y expectativas, construcción imaginaria en tanto personaje funcional. Consecuentemente, al autor se lo fabrica con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción, y al igual que en la ficción, el receptorio de rasgos, elementos, opciones, es colectivo; ser autor es desplegar una identidad fantasmática que agrupa una serie de condicionantes y posibilidades que se encuentran en una cultura en un momento dado (la cuestión de la escritura femenina podría, por ejemplo, analizarse también en esta perspectiva). La historia literaria está repleta de ejemplos de escritores que, desde el manuscrito y los ritos de escritura hasta las estrategias de edición, desde la puesta en escena ficticia del acto de creación hasta los debates estéticos subyacentes en sus textos, desde las imágenes fotográficas o discursivas que promueven

sobre sí mismos hasta los modos en que reaccionan adaptándose a los efectos de sus propios textos, de escritores que, entonces, producen una figura de sí en tanto que autores. Figura de sí que es perfectamente ambivalente y condicionada en dos sentidos: condicionada desde fuera, por el campo literario en el que se incluye, condicionada desde dentro, por las resonancias con el yo ideal y con las ficciones de la escritura. Borges es un espléndido ejemplo de este proceso, que puede denominarse, como algunos críticos lo han hecho, una autofiguración.

El autor es un concepto diacrónico y relacional: autores son los otros, los que preceden la propia creación, ante los cuales el texto que surge se sitúa. Escribir es enfrentar al padre, es marcar la hoja con una marca transgresiva. Es inscribir, por lo tanto, al personaje que se crea en el juego de las influencias, de las filiaciones, de las rebeliones edípicas, de los parricidios y las expiaciones —en todo caso, así es para los escritores hombres estudiados aquí—. Porque si el autor es esa figura que legitima la creación, la asocia a una propiedad y a una producción, esa legitimación es a menudo una autolegitimación de cara a la dimensión histórica del fenómeno. No se es nunca autor solo o aislado; definirse como autor, u observar el funcionamiento del concepto de autor en un texto, implica una red relacional. Se es autor frente a, con respecto a, en reacción a, en contradicción a alguien o algo. Axioma que se cumple desde la sociología de la literatura (se es autor en relación con presupuestos del mercado, del campo literario y de sus figuras dominantes), desde el psicoanálisis (en relación con figuras paternas, referenciales, o con una identidad genética: ser autor, ser autora), desde la historia literaria (relación con el panteón establecido, con el canon, con los centros dominantes de una cultura, con la definición masculina de la autoridad de escritura).

En esa perspectiva, y retomando comentarios generales dispersos en los puntos precedentes, puede afirmarse que, en un si-

glo marcado por una literatura problemática, experimental y dubitativa, la crispación alrededor del sentido lleva a una renovación paradójica de las constantes decimonónicas: ya no vida-obra, sino una invención de personajes de autor que, asumiendo la relatividad contemporánea, completan la ficción literaria, sirviéndole de marco y de marca frente a una inestabilidad y a una incertidumbre estructurales. Ya no intentar resolver los conflictos con afirmaciones positivas o programáticas, sino refugiándose en una identidad ficticia, es decir contradictoria, que permita a la vez afirmar una lucidez sobre lo que está en juego, sin renunciar a la literatura ni a la función autor. Esas ficciones serían entonces espacios para resolver conflictos ante la tradición, ante los imperativos de originalidad, ante las expectativas y presiones sociales, pero también un espacio para lidiar con el yo ideal, un espacio para proyectarse en personajes que, como sombras en un sueño, acompañan al hombre o a la mujer que se pone a escribir o se atreve a seguir escribiendo. Ya que la identidad del escritor es inestable, desplegar esa inestabilidad bajo modos ficticios es, entonces, una modalidad de afirmar procesos identitarios. Por lo tanto, ver en él una ficción implica leerlo a partir de la ambivalencia de cualquier ficción: polisémico, a medias entre lo biográfico y lo imaginado, a la vez fantasmático y socialmente determinado, involuntario y consciente de sus actos, y en todo caso, operativo en la circulación de sus textos. Y como insistentemente se lo ha afirmado en los párrafos precedentes, en los ejemplos estudiados en este libro se tratará de una ficción negativa, lo que define un lugar peculiar para la escritura: al dramatizar una imagen dubitativa en contrapunto al escritor mesiánico y todopoderoso, se actualiza a la escritura como una utopía, se pone constantemente en juego un libro maravilloso, fuera de alcance, se barajan imágenes proyectivas del yo, como ideales melancólicamente perdidos. La cuestión de la identidad, la del sujeto, la de la relación entre conciencia y

palabra, se encuentran así dramatizadas y ocupan, junto con la urdimbre de lo narrado, el primer plano de los textos.

ESTE LIBRO

Este libro reúne seis capítulos sobre seis escritores (Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia) que, a pesar de sus diferencias, a veces radicales, pueden asociarse en las maneras de trabajar una autofiguración. Enumero, como primeras imágenes activas en ellos: Macedonio, el gran mito de la literatura argentina, el escritor que no escribe, el escritor de la novela futura; Borges, el escritor de la reescritura, de una originalidad hecha de repetición, tanto en la producción como en la identidad: reescribir clásicos, ser Homero o ser Shakespeare; Di Benedetto, escritor del silencio, de una extrañeza casi demente pero siempre lacónica; Lamborghini, escritor del goce, de lo no escribible, de una destrucción utópica del lenguaje en la cloaca pulsional y, también, el nuevo mito del escritor maldito; Saer, el escritor borrado, sin imagen ni biografía, que delimita una presencia fuerte a través de la construcción ambivalente de un lugar y de una compleja gama de personajes de escritor; Piglia, por fin, investigador detectivesco, delincuente demente, máquina de escribir o lector de la cultura universal, que presenta su relación con la literatura como una apropiación ilícita, una despersonalización radical o un borrado de la identidad del hombre que escribe. Agrego al final un artículo breve sobre César Aira que podría leerse a modo de conclusión general del recorrido.

Me gustaría precisar que en ninguna medida el proyecto suponía una filiación macedoniana exhaustiva ni la enumeración completa de todos los escritores argentinos marginales o con una leyenda de, digamos, genios paradójicos (Juan Filloy y

Alberto Laiseca, por ejemplo, podrían haber sido mencionados en esa perspectiva). La ausencia del nombre de Julio Cortázar merece, en particular, una explicación, en la medida en que, desde el Morelli de Rayuela a "el que te dije" de *El libro de Manuel*, sus libros se inscriben doblemente en la orientación definida: filiación macedoniana y autofiguración de un autor en conflicto, incierto y dudoso, autofiguración en la que se dirimen tensiones íntimas, paradojas biográficas, conflictos ideológicos y polémicas estéticas. Sin embargo, la perspectiva de volver a recorrer caminos tan transitados (los de la concepción del escribir novelístico en *Rayuela*, o los de la relación entre el intelectual y el compromiso político en *El libro de Manuel*, por ejemplo), terminó inhibiendo la investigación sobre el tema. No puedo sino constatar que esta anécdota —la ausencia de Cortázar en el presente libro—, refleja una constante de la crítica literaria argentina de los últimos diez o quince años: a Cortázar, a pesar de la importancia de su figura y la vigencia de la recepción de su textos, no se lo incluye casi nunca en filiaciones y panoramas analíticos. La constatación, en sí, es ya un desafío para investigaciones futuras.

Con respecto a Saer, permítaseme comentar que me pareció inevitable volver a escribir sobre él, aun si hacerlo suponía correr el riesgo de la repetición —sólo queda la esperanza de una variación amplificadora de lo ya escrito, variación de corte saeriano, como para justificar el capítulo que se le dedica—. En relación con el libro publicado en el 2002, varios acontecimientos justifican y alimentan una nueva escritura: ante todo, la edición de *La grande*, novela póstuma. Luego, el prematuro fallecimiento del escritor en junio del 2005 que, a pesar de ser un acontecimiento biográfico, tiene efectos, creo, en la recepción de los textos. Por último, el trabajo llevado a cabo, junto con Diego Vecchio y Graciela Villanueva, en el marco de una edición Archivos de *Glosa* y *El entenado*, sobre el material pre-

rredaccional y los manuscritos de esas novelas (o sea un trabajo sobre el "taller" del autor).

Otra precisión. Por razones de legibilidad, preferí omitir las notas al pie. El lector encontrará en la bibliografía final las referencias de los libros citados. Consecuentemente, los títulos que figuran luego, en la "Bibliografía consultada", deben tomarse como una serie de reenvíos que completan lo dicho pero también como un reconocimiento de fuentes de lo escrito. En particular, sobre los autores argentinos trabajados, muchas afirmaciones de este libro están directa o indirectamente inspiradas por la tradición crítica allí mencionada.

Los capítulos que siguen presentan textos que dieron lugar a ediciones parciales durante los últimos años en diferentes espacios académicos y editoriales, como se lo indica en la bibliografía, aprovechando las peripecias de la vida universitaria para esbozar estudios sobre estos autores, aunque todos fueron siempre pensados, redactados, corregidos y en algunos casos reescritos en la perspectiva de este proyecto. Los textos aquí publicados son por lo tanto el resultado de un trabajo intermitente que se prolongó durante varios años, a lo largo de los cuales tuve diferentes ocasiones de presentar algunas líneas de reflexión sobre el tema. En ese sentido debo mencionar, agradecidamente, a los miembros del grupo U.RI.CO. (Literaturas del Río de la Plata contemporáneas) de la Université Paris VIII, Vincennes-Saint Denis, a los estudiantes de la Maestría de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, y a todos los colegas que suscitaron o permitieron la redacción de borradores de estos textos: Roberto Ferro y Noé Jitrik sobre Macedonio, Diego Alonso sobre Borges, Norah Dei Cas y Jimena Néspolo sobre Di Benedetto, Natalia Brizuela y Anne-Cécile Druet sobre Lamborghini, Rose Corral y Florencia Garra-muño sobre Saer, Néstor Ponce sobre Piglia, Michel Lafon sobre Aira. Algunos amigos fueron lectores de primeras versiones e

interlocutores generosos: Daniel Attrala, Daniel Balderston, Sergio Delgado, Cristina Iglesia, Adriana Rodríguez Pésico, Julio Schwartzman, Graciela Villanueva, y sobre todo Diego Vecchio, que no sólo fue un tenaz introductor en lides macedonianas, sino que también comentó paso a paso la escritura de este libro con amistosa inteligencia.

París, diciembre de 2007

I. Macedonio: el escritor Cotard

Advierto que siempre me ocupo de las estatuas ajenas y nunca de la propia. ¿A nadie se le ha ocurrido pensar que mi escritorio es el único pataje del mundo en que pueden hallarse páginas en blanco? Por este solo hecho meritísimo debería reservarse para mí la primera estatua que sobre. Pienso que desgraciadamente habrá que esperar mucho hasta que haya pedestal en blanco.

MACEDONIO FERNÁNDEZ, *Continuación de la Nada*.

UNA TRADICIÓN CRÍTICA, que fue progresivamente constituyéndose y en la cual cabe integrar el presente libro, postula que Macedonio Fernández fue un autor operativo en la producción de buena parte de los grandes escritores argentinos del siglo xx. Ahora bien, la combinación de intervenciones orales (públicas o personales) con ediciones parciales y tardías de sus textos, la evidente voluntad sacralizadora de un grupo de "herederos", las dificultades de lectura que plantean sus obras, todo ello lleva a una *posibilidad* de influencia, difícil de sintetizar. Lo que se analiza es una ficción crítica, o al menos un efecto retrospectivo: se lee a Macedonio y a su figura a la luz de la producción literaria argentina posterior. Inevitablemente, Macedonio es su leyenda, es el antepasado creado por la mirada de su posteridad (tanto la de los escritores como la de Adolfo de Obieta, el hijo responsable de la obra), aunque en los últimos años numerosos trabajos críticos se hayan propuesto hacer existir per se el tramado textual macedoniano gracias a lecturas interpretativas (como lo intentan los de Daniel Attrala, Julio Prieto y Diego Vecchio). Estas lecturas, concentradas por ejemplo en despejar las modalidades

II. Borges: genio, figura y muerte

GENIO Y FIGURA: ese imperativo de cierta filología polvorienta es uno de los tantos terrenos redefinidos por el fenómeno literario que llamamos "Borges". En él, y siguiendo a Macedonio, escribir es escribirse, narrarse, representarse, intervenir con su voz y su imagen en espacios públicos, creando y modulando a un personaje. En paralelo a la producción textual, o imbricada en ella, se juega otra ficción, que impone, no sólo escribir textos sino también inventarse como autor de esos textos: no hay genio sin figura, la figura es el espacio en que se resuelven las imposibilidades y las tensiones de la escritura en el siglo xx. No hay un genio nuevo sin una figura diferente. Por lo tanto, uno de los ejes que permitiría una lectura, si no lineal, al menos homogénea de la trayectoria de Borges, es el que recorrería la construcción de una autofiguración, autofiguración que concierne tanto a una incorporación mitificante de su biografía en los textos, las abundantes ficciones de autor que circulan en ellos, como a la puesta en escena de un personaje público. Esta autofiguración, múltiple y proliferante, es entonces el espacio privilegiado para resolver las aporías de la creación, al establecer las condiciones de posibilidad de la obra y el medio para legitimar su identidad de escritor. Ser escritor, inventarse como escritor implícita, en él, barajar las tres imágenes heredadas que, según vimos en la introducción, podían identificarse en la literatura argentina: la del autor personaje (Martín Fierro), la del autor Mesías (Lugo-

nes), la del autor ausente (Macedonio). La autofiguración en Borges reúne, utiliza y desarrolla estas tres imágenes, haciendo de él el epítome del escritor argentino: Borges es el escritor ficticio, el escritor ególatra y el escritor egocida al mismo tiempo. El lugar que ocupa en el sistema literario nacional mucho le debe, seguramente, a esta insólita polivalencia.

Uno de los modos de proponer una periodización de la producción, decíamos, es recurrir a las etapas de una autobiografía ficticia y a la serie de espejos que reproducen a Borges bajo los rasgos de otros escritores. Como tantos otros, este tema ha sido muy trabajado por la crítica. A falta de originalidad y para limitar las repeticiones, voy a insistir sobre todo en la última etapa de la vida de Borges, los textos de la vejez pero, de modo liminar, mencionaré tres imágenes para, sino definir, al menos esbozar tres avatares anteriores en la autofiguración borgeana. Se podría hablar, de manera algo abrupta, de tres figuras que no son estrictamente sucesivas ni se excluyen entre sí: la del héroe fundador, la del hijo melancólico, la del ciego célebre, antes de desarrollar la cuarta y última figura, la de la representación de la propia muerte. Me propongo entonces focalizar el análisis en el final del proceso, interrogándome cómo ese "desenlace" pudo intervenir en la posteridad literaria del autor.

EL HÉROE

En los primeros libros de poesía de Borges (*Fervor de Buenos Aires* -1923-, *Luna de enfrente* -1925-, *Cuaderno San Martín* -1929-) circula un relato, o fragmentos de un relato, el de una fundación, que es a la vez una fundación literaria de Buenos Aires y una fundación de la propia obra. Ya se sabe: nadie es escritor, todos se vuelven, de una manera u otra, escritores. En el caso del argentino, ese "volverse" es legendario: una y otra

vez leemos episodios que funcionan como mitemas de una cosmogonía personal -o autobiografemas, diría Michel Lafon-. Se narra el regreso de Europa en barco del joven Borges en términos atemporales: "yo volví de las viejas tierras antiguas del Occidente" ("Versos de catorce"), como un hijo pródigo: "He atravesado el mar. / He conocido muchas tierras" ("Mi vida entera"), o evocando páginas gloriosas de la historia nacional, las del destierro de hombres de letras: "Al cabo de los años del destierro volví a la casa de mi infancia" ("La vuelta"). Se narra un reencuentro que es un descubrimiento de pertenencia: el espacio (la ciudad, las orillas, la pampa) está interiorizado hasta confundirse con el propio sujeto y con su sensibilidad ("yo presentí la entraña de la voz *las orillas*" -"Versos de catorce"-; "Las calles de Buenos Aires ya son la entraña de mi alma" -"Las calles"-; "Pampa: [...] Sé que estás en mi pecho" -"Al horizonte de un suburbio"-). Se narra una búsqueda iniciática que permita pasar de lo cotidiano y familiar a una exaltación creadora: "Mis pasos claudicaron / cuando iban a pisar el horizonte" ("Arrabal"); "Toda la santa noche he caminado" ("Calle con almacén rosado"), recorrido que desemboca en una encrucijada que se abre a menudo hacia una "hondura" del cielo en atardeceres mágicos. Se narra por fin la emergencia de la palabra poética: "sentí *Buenos Aires*", "pienso y se me hace voz ante las casas", "yo forjo los versos de mi vida y mi muerte / con esa luz de calle" ("Calle con almacén rosado").

Esta aureola de inicio, de primera página, va de par con la voluntad de "inventar" Buenos Aires literariamente y de darle la "poesía, la música y la pintura y la religión y la metafísica" que le faltan, según escribe en "El tamaño de mi esperanza", en una afirmación programática y mesiánica de su proyecto literario: se trata de "ser dioses" -como también se lo proponía en esa época Huidobro- y de trabajar en la encarnación de la urbe del futuro. Ese gesto voluntario de fundación se corresponde con una entrada en la escritura narrada en términos de

una autogénesis a la vez mítica y criolla. El comienzo de una obra se confunde entonces con la invención de una ciudad. Y la figura del yo es el lugar estratégico, es el vector y el origen de una poesía transformadora de la realidad: junto con la geografía literaria se esboza progresivamente una entidad de escritor específica, un sujeto autónomo de la escritura ("Estoy solo y conmigo", escribe en "Cercanías"). Constatamos entonces, primero, una relación de pertenencia mutua entre Buenos Aires y el yo, luego una permeabilidad entre Buenos Aires y la obra ("Hacia los cuatro puntos cardinales / se van desplegando como banderas las calles; / ojalá en mis versos enhiestos / vuelen estas banderas" -"Las calles"-). Así, una dinámica analógica queda establecida, yo, Buenos Aires, obra, anunciando lo que va a escribirse. En palabras de Enrique Pezzoni: "Borges fabrica el suburbio, el arrabal porteño para volverlo metáfora-anécdota del Yo empuñado en la empresa de afirmarse y negarse". Y se afirma como escritor nato, vocacional, inspirado, que en una encrucijada del arrabal, al igual que un compadrito topándose con su destino, se encuentra con una voz que estaba latente en su pasado. El tópico del "niño prodigio" que acompañará su imagen posterior está implícitamente sugerido en esta etapa. La creación surge ya como un desdoblamiento: ser otro, ser más y más grande que sí mismo.

El funcionamiento llega a su clímax y a su punto crítico en el texto más célebre de ese corpus poético temprano, "Fundación mítica de Buenos Aires" (primera edición en 1926), verdadero programa que organiza al universo y a la obra por venir alrededor del sujeto autor. Asistimos en el poema a un doble fenómeno: por un lado, a la fundación de Buenos Aires, gesto mesiánico que retoma cierta sacralización de la escritura. Por otro lado, esa fundación se vuelve, en una articulación vertiginosa, fundación de la propia mitología, de la propia obra. De la "historia" de la ciudad (la saga de los españoles reescrita en una

versión paródica), de esa nada de una primera página, pasamos al surgimiento de una serie de tópicos discursivos, espaciales y argumentales de la primera obra de Borges. Porque se recordará que en el poema aparecen el cruce del mar (simétrico al del joven Borges), la llegada azarosa, el descubrimiento progresivo, y, de pronto, vemos surgir -"florecer" es el verbo utilizado-, no la capital argentina sino transitados elementos de la obra borgeana del período: el almacén rosado, el truco, el compadrito, el organito, el corralón, el tango, la calle sin vereda de enfrente, organizados en círculos concéntricos alrededor de su figura: mi patria, mi ciudad, mi barrio, mi manzana, mi casa, yo.

El poema desplaza los orígenes, borrando o superponiendo cronologías: es "cuento" que empezó Buenos Aires, ya que Buenos Aires es un cuento, es literatura. Lo que era un relato intermitente en los primeros poemas se convierte aquí en cosmogonía ordenada y confundida con los mitos fundadores de la patria. Misión cumplida, podría decirse, porque la conclusión es que "los hombres compartieron un pasado ilusorio", el que la literatura acaba de crear. La evocación "mitológica" de la fundación de Buenos Aires, al final de tres libros de poesía y de varios de ensayo, es el balance de un proceso de autofundación literaria: en 1926 Borges ya puede narrar, en un plano ideal, el surgimiento y las características de su propia obra. A partir de ahora, ya no hay un "vacío" de origen: hay un espacio (el de ese simulacro de ciudad), hay, escribe Sylvia Molloy, un "panteón familiar a través del cual se define el yo", hay una primera página que podrá ser reescrita. Sin embargo, la tonalidad irónica del texto funciona como una fisura en lo afirmado: en el momento de mitificar lo creado la ironía prepara el desencanto y la nostalgia melancólica de la obra futura, basada en una experiencia de la pérdida. Algo similar podemos ver en el orden de los títulos: de un "fervor" eufórico y vanguardista por Buenos Aires o de una "luna" tan lugubiana como arrabalera, pasamos a una

referencia metatextual: es el soporte de escritura (el cuaderno) el que, aunque sea argentino (es el *Cuaderno San Martín*) funciona como un espejo: el título ya no nombra al arrabal o a la orilla, no se habla de la metafísica de la ciudad ni de la historia de la poesía argentina, sino que alude a sí mismo, a la propia página escrita.

La entrada en la literatura supone entonces una autfiguración compleja, en la cual Borges intervino luego con gestos de reescritura y corrección de estos textos, mitigando "excesos barrocos", limando "asperezas" y tachando "sensiblerías y vanguardades" (según lo afirma en el prólogo de la reedición de 1969), pero también introduciendo una coherencia entre ese personaje juvenil y su posteridad. Coherencia que no supone uniformidad, al contrario, porque juega con cierta ambigüedad: sus declaraciones afirman repetida y contradictoriamente, que el autor de esos versos es el mismo autor que el de la vejez, que no ha hecho luego más que desarrollar "los temas presentados" en *Fervor de Buenos Aires* o, al contrario, que el joven Borges es alguien ajeno, uno de los múltiples "otros" de su producción, uno de esos yo que son capaces de atomizarse y tomar diversos rostros y contenidos.

Por el momento, el yo es un yo transformador y situado por lo tanto en lo colectivo, frente a un público y a una cultura: el "nosotros" mayestático que surge de tanto en tanto en los poemas remite a una generación artística tanto como a una vaga instancia generalizante que señalan "los porteños". Ante todos ellos, Borges es el paladín y el portavoz, él es capaz de nombrar lo que los otros ignoran e incluso necesitan. La presencia de lo autobiográfico se encontrará a su vez mediatizada por una representación programática, la de una ambición literaria (para él y para la Argentina); la primera imagen del autor en su obra será la de un yo heroico, que se corresponde al mismo tiempo con el perfil vanguardista e insolente del Borges de aquel período

como con una concepción lugoniana. Ese regreso a la patria que se inventa un origen y la narración repetida de la emergencia de la palabra y de la representación estética están trabajando con las tensiones entre Europa y Argentina, entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre ultraísmo y criollismo, entre ciudad futurista y ciudad del pasado, entre la tradición y la novedad, entre la filiación y la invención, entre "nadería de la personalidad" (título de un ensayo de *Inquisiciones*, 1925) y mesianismo. Y también entre Lugones y Macedonio. El lugar de autor elegido no resuelve las tensiones, sino las narra, convirtiéndolas en una dinámica en la cual coexisten los contrarios; ésa es la condición para alcanzar una escritura propia, es decir, la emergencia de una singularidad: de la palabra y de la identidad.

EL HIJO

Hay dos maneras de narrar la evolución de fines de la década del treinta que desemboca en la escritura de *Ficciones* y *El Aleph*. La primera sigue operaciones textuales y acercamientos progresivos, pasando por ensayos ficcionalizados, la *Historia universal de la infamia*, "Hombres pelearon", "Hombre de la esquina rosada" y "El acercamiento a Almotásim", narración que el propio escritor alentó con indicios y juicios sobre una timidez ante la ficción poco a poco superada. La otra narración es una mitografía personal: alrededor de ese cambio Borges ha construido una segunda fundación de su obra, simétrica a la autofundación estudiada, transformando en leyenda una reorientación de su literatura. Ese relato retrospectivo de la entrada en escritura ficcional está centrado en el accidente de 1938 y se va construyendo en una serie de textos. Los más importantes son "El Sur" y su *Autobiografía*, libro que retoma elementos dispersos en un sinnúmero de entrevistas. La versión autobiográfica inclu-

ante las figuras referenciales de la cultura universal y argentina, es decir su trabajo sutil con la filiación, parece aquí anunciado. Así se le atribuye a ese texto un valor fundacional, de origen o de parteaguas de una obra todavía por escribirse; así se acentúa un valor legendario de "novedad" ("algo que nunca había hecho antes"), novedad que debe pensarse, claro está, en resonancia con el tema y los postulados del cuento sobre lo novedoso de una reescritura; novedad ante la cual incluso un fracaso, dice Borges, sería una "revelación final".

Ahora bien, "Pierre Menard" es, ante todo, la invención de un autor y de un proceso de escritura, en la perspectiva de una herencia: en el cuento, el fiel amigo evoca a un hombre de letras fallecido. Ya en *Evaristo Carriego* Borges había avanzado en el camino de una ficcionalización de la biografía de un escritor (Alan Pauls lee en la evocación del poeta del suburbio un "escandaloso autorretrato" que funcionaría como el primer paso "para adueñarse de esa nueva identidad", la de un escritor "modesto, opaco y abstinentemente") y ya había practicado, en el "El acercamiento a Almotásim", el comentario de libros inexistentes. En el cuento de 1939 da un paso más: se trata de transformar la creación literaria en invención de autor o, si se quiere, en fabularse como otro antes, en vez de o para fabular ficciones. No percibir la propia vida como obra, según la herencia romántica, sino imaginar infinitas vidas e identidades de autor en tanto que dinámica de creación literaria. Y, segundo paso, se trata de imaginarse como un autor en alguna medida fracasado, impotente, invisible. El relato del accidente narra el final del heroísmo del joven Borges, la confrontación con el padre muerto y con una tradición, o sea la escritura a partir de una posición edípica. El accidente sitúa al escritor de lo épico en el papel del hijo.

Michel Lafon primero y Robin Lefere más recientemente han demostrado que puede verse en Menard una figura paródica del propio Borges. En todo caso, esta construcción de una

ye, como es sabido, la muerte de Jorge Borges, el accidente, el miedo de haber perdido la "razón" y el ápice del relato, que es una escena de intimidad con la madre en la cual ella le lee en inglés *Out of the silent planet* de C. S. Lewis y él se emociona descubriendo que todavía puede entender el discurso literario y la lengua inglesa -literatura e inglés heredados ambos de un padre recientemente fallecido-. El paso por la muerte y por el sufrimiento físico aparece así como una prueba iniciática en la cual, finalmente, la cercanía de la madre está mediatizada por un código paterno.

Estas circunstancias, impregnadas de una tonalidad edípica y narradas en muchos otros textos, a veces casi idénticas, a veces con significativas variaciones, tienen un desenlace incongruente, es decir, la escritura de uno de los textos mayores de Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote". En la versión de la *Autobiografía*:

Poco después me atemorizó la idea de no volver a escribir nunca más. Había escrito una buena cantidad de poemas y docenas de artículos breves, y pensé que si en ese momento intentaba escribir una reseña y fracasaba, estaría terminado intelectualmente. Pero si probaba algo que nunca había hecho antes y fracasaba, eso no sería tan malo y quizá hasta me prepararía para la revelación final. Decidí entonces escribir un cuento, y el resultado fue "Pierre Menard, autor del Quijote".

La relación causa-efecto es una falacia evidente y sin embargo deber tener alguna dimensión de verdad (una verdad que, repito, no es factual, porque Borges ya ha escrito varios cuentos en esa fecha y "Pierre Menard, autor del Quijote", que se asemeja más a una reseña que a un cuento, se publica en mayo de 1939 en *Sur* sin especificar que se trata de una ficción). En todo caso, la muerte del padre y su presencia simbólica son un mitema central en esta explicación legendaria: las complejísimas operaciones de Borges

ficción de autor, gracias a imposibilidades lógicas, logra borrar los imperativos de las filaciones literarias, desestabilizando el lugar de los clásicos y de lo heredado. Porque el cuento plantea explícitamente la pregunta del cómo seguir escribiendo? —o, si se quiere, cómo escribir un clásico en Argentina en los años treinta?—: escribir el *Quijote* (escribir un clásico) en su momento era una "empresa razonable, necesaria, acaso fatal", mientras que hacerlo a principios del siglo xx "es casi imposible". Esa constatación lleva a inventar nuevos modos de ser autor, la de Pierre Menard, esa fabulosa figura de un escritor menor que, paseándose por los "arabales de Nímes", logra realizar una tarea titánica: "Repetir en un idioma ajeno un libro preexistente". Sin ocupar el lugar de Cervantes, el maestro, sino siendo ese escritor marginal, provincial y sin obra visible, él consigue escribir de nuevo la gran obra, como si nunca hubiese sido escrita; y escribe, incluso, "mejor". El mito Menard supone invertir el orden de escritura: todos pueden escribir un clásico, cualquiera puede escribir un clásico (incluso un hijo cuyo padre acaba de fallecer, incluso un argentino, incluso Borges, que al escribir el cuento está escribiendo su primer "clásico"). El mito de autor así inventado vuelve posible, bajo los oropeles de la modestia, la escritura de una obra transformadora. Confrontado con lo paterno en tanto que figura (Cervantes), en tanto que texto (*El Quijote*) y en tanto que código heredado de una tradición (una lengua y una cultura impuestas), Menard es el instrumento para la afirmación de un deseo y el de un imposible mandato, personal y social: ser escritor en vez del padre, ser escritor mejor que el padre, y al mismo tiempo rendir un culto paradójico a las figuras referenciales que están siendo destronadas.

Evidentemente, el personaje de Pierre Menard, el programa literario que subyace en el texto así como el uso agudo de la afirmación paradójica, mucho le deben a Macedonio, ese escritor que, como Menard, tendría una escasa "obra visible".

Recordemos que *Museo de la novela de la Eterna*, que prolonga y profundiza la autoficción de *Papeles de Recienvenido*, pasa en 1939 por uno de sus muchos períodos de escritura febril. Al mismo tiempo, la "trocación" macedoniana del yo se inscribe, como vimos en el capítulo precedente, en un pensamiento mesiánico: la figura de no-autor es la del escritor con una ambición titánica que supera con creces las fuerzas humanas. Una ambición que subyace en el personaje de Macedonio visto por Borges, ese hombre capaz de repensar con total libertad y originalidad lo ya pensado. O ese argentino que Borges descubre al volver de Europa y que le deja entrever la posibilidad de recomenzar la historia del pensamiento desde las orillas del Plata (una cita célebre de "Macedonio Fernández (1874-1952)": "ese hombre gris que, en una mediocre pensión del barrio de los Tribunales, descubriría los problemas eternos como si fuera Tales de Mileto o Parménides, podía reemplazar infinitamente los siglos y los reinos de Europa"). La negatividad, el humor, la utopía, la ambivalencia de Menard, su proyecto que busca iniciar de nuevo la historia de las letras: encontramos estos rasgos en el Macedonio de Borges.

Volviendo al cuento desde la idea de una utopía literaria, vemos que dos frases con un evidente valor programático aparecen en el desenlace, antes de una broma final. La primera, cita indirecta de Macedonio, es una reivindicación insolente y profética ("Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el provenir lo será"); la segunda anuncia un programa de escritura basado en una "técnica nueva": "La técnica del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas". Si le agregamos al conjunto algunas afirmaciones sobre la transformación de los sistemas filosóficos, que dejan de ser una "descripción verosímil del universo" para ser una línea o un nombre en la historia de la filosofía (o de la literatura), vemos que la invención de este autor, Menard, es un espacio para afirmar y anunciar un

proyecto de escritura. La herencia macedoniana es fundamental en él, no sólo por el desparpajo intelectual y el derecho a escribir (ese poder empezar de nuevo), sino sobre todo por el valor semántico de la paradoja, la negatividad, la ironía, el humor (o, si se quiere, del oxímoron como forma de afirmación). No escribir seriamente ni coherentemente para poder escribir en serio y construir una obra con una coherencia tan inédita como propia. En la figura de Menard, Borges transforma la negatividad macedoniana en creatividad, exponiendo la impotencia de escritura ("todo ha sido escrito") en cimiento de una innovación radical, es decir, probando que se puede seguir escribiendo aunque se haya llegado "después". En Menard se inventa otra manera de ser autor, gracias a un mito personal que desmonta la aporía de la creación moderna, despejando el camino para una obra sin parangón en la literatura argentina.

Podría agregarse, para terminar con este aspecto, que la insolente ambición del cuento debe relacionarse con la de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en donde no sólo aparece un personaje de "Borges" que al comienzo proyecta la escritura de un cuento junto con "Bioy" y alrededor del cual se organiza la intriga, sino que allí se pone en escena la creación de un universo que refleja, distorsionada y ominosamente, la historia de la cultura humana. Universo entero que, otra vez, es la imagen cifrada o el Aleph del mundo literario que Borges empieza a escribir por esos años. Si en los primeros libros de poesía se "inventaba" una ciudad, Buenos Aires, en el umbral del primer libro de cuentos, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Borges anuncia, como un demiurgo velado o, mejor, como un Hacedor, el cosmos que surgirá de su pluma eficaz: los principales cuentos serán escritos en los diez años siguientes. Pierre Menard es el instrumento paradójico que le permite pasar de los juegos de un "tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y teigiversar [...] ajenas historias" (según lo afirma en

el prólogo escrito en 1954 para la *Historia universal de la infamia*) al proyecto mesiánico de inventar Tlön, ese —leemos en el cuento— "mundo ilusorio" suficientemente potente para irrumpir en el mundo real, sustituyendo su "historia armoniosa" por un "pasado ficticio". Un "mundo ilusorio", nueva versión de ese "pasado ilusorio" que los hombres compartían en la "Fundación mítica de Buenos Aires".

El fundador oculto que sería Menard va a conocer una larga serie de reflejos y avatares en la obra de Borges. Uno de ellos es, creo, fundamental para completar la figura que se construye a fines de los treinta. Es la imagen que aparece en otro "clásico", "La Biblioteca de Babel". El cuento es a su vez la reescritura de un ensayo, "La biblioteca total", que desarrolla varias versiones de las utopías que fueron dándose en el pensamiento humano sobre una biblioteca que reuniese todo lo escrito y todo lo escribible. Este texto, publicado en *Sur* en agosto de 1939 (y por lo tanto inmediatamente posterior a "Pierre Menard"), concluye con reflexiones sobre el contenido de la biblioteca bastante similares a las del cuento. Las diferencias son, sin embargo, radicales: primero, la utopía (o, más bien, la "imaginación horrible", anunciada en "La biblioteca total") se organiza como una pesadilla; segundo, en la biblioteca hay alguien, una primera persona sufriente. Dicho de otro modo: la diferencia entre el ensayo y el cuento reside en la inclusión de un sujeto: de un autorretrato. De un autorretrato sesgado que cristaliza una fantasía íntima, una posición imaginaria y afectiva.

Esa autoficción, como todo, sale de un libro, un libro que faltaba en "La biblioteca total": la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, del que Borges saca el epígrafe para el cuento, inscribiéndolo en una serie de rasgos codificados de "la enfermedad del alma". Por un lado, la biblioteca se transforma así en espacio paradigmático de la melancolía: paisaje desvitalizado, puro espacio mental, desierto de penumbra y repeticiones sin

deseo ni presencias femeninas, mundo muerto al borde del caclismo o del derrumbe definitivo. Por otro lado, frente a lo ya escrito, a la combinatoria de signos que borra lo dicho, aparece una tonalidad melancólica (queja, pesimismo, imágenes de la descomposición interminable del cuerpo, mirada lúcida y dolorosa sobre el pasado). Ese hombre viejo, cerca del fin, semiciego, escéptico, que busca en vano el sentido de un universo tan caótico como simétrico, ese hombre sufriente ante una ley arbitraria, ese hombre abrumado por todo lo que se ha escrito y pensado antes de él, es otra figura espléndida del escritor moderno. Una figura de lectura infinita, del ensimismamiento nostálgico ante un saber heredado, después de largas investigaciones inútiles en pos de una página esencial y reveladora, todo lo cual condensa rasgos arquetípicos: en Occidente el artista es un melancólico. La ironía, la lucidez enciclopédica y descreída, la modesta desvalorización de lo realizado, las poses y actitudes pensativas, el nihilismo latente, todos ellos rasgos de la melancolía, van a acompañar el resto de la obra de Borges.

La clave es una pérdida, pérdida imaginaria que va a convertirse en la posición existencial del escritor. O en lo que Alan Pauls califica de "mito de fundación". Ese mito transforma el vacío en ausencia, lo inexistente en algo que se tuvo alguna vez: la literatura será una materialización de esa ausencia. Junto con la ambición de lo inventado —"El universo (que otros llaman Biblioteca)", es la primera frase del cuento—, aparece el desencanto amargo de una carencia, aparece eso que se le escapa al escritor todopoderoso. Frente a la intrépida juventud fundacional de los veinte, ahora el escritor es un muerto (Menard) o un anciano descreído, abrumado por una pérdida indefinida. Así aparece al final de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en visperas del hundimiento final, aislándose en una inútil traducción; así aparece en el tardío prólogo de *Evaristo Carriego* (1955), encerrado en la biblioteca paterna repleta de ilimitados libros

ingleses; así aparece, casi veinte años después, en el "Poema de los dones", en donde lo vemos errar por las lentas galerías de una alta y honda biblioteca afirmando: "Soy el otro, el muerto"; así aparecerá en la prolifera iconografía de su vejez. A los cuarenta años, Borges no sólo era el escritor capaz de inventar mundos y de reescribir los grandes textos de nuestra cultura, sino que ya se veía como ese anciano, a veces bibliotecario, a menudo en la frontera con la muerte, ciego y elegantemente melancólico, en el que se irá convirtiendo con el tiempo.

EL CIEGO

El Hacedor (1960) está en parte compuesto, como se recordará, por una serie de retratos de escritores, en los cuales se proyecta más o menos definitivamente una imagen de Borges: de "ser dioses" y fundar Buenos Aires o fundar Tlön a ser —si se puede decirlo así— el Hacedor a secas: la identidad ficticia de autor está puesta en el primer plano, en detrimento de la lectura y de la escritura. La reconciliación imaginaria con Lugones que se narra en la dedicatoria que abre el libro no es ajena, seguramente, a esta posición: de entrada se restaura al Gran Escritor de la literatura argentina, antes de recorrer una serie de identificaciones heroicas de un "yo ideal" poderoso con "próceres" de las letras universales. En estos retratos encontramos a la vez una cristalización de procedimientos anteriores, como la utilización de la erudición; aquí también se cita, se reescribe, se alude, convocado, en la superficie del texto, a toda la cultura occidental (que incluye, por supuesto, a la gauchesca o a los compadritos o a Carriego), pero sin concebir a esa cultura como una fuerza de validación, sino, diría Piglia, como una "sintaxis" textual o un "procedimiento". Al mismo tiempo, aparecen algunas operaciones que se corresponden con los dos fenómenos que se dan

durante los años cincuenta, la ceguera y la fama, convertidas rápidamente en términos de un oxímoron: la máxima incapacidad que sería la ceguera para alguien que ha alcanzado la máxima capacidad de circular, juzgar y ser visible en el campo literario. O, dicho de otra manera, la "magnífica ironía de Dios" que le da, a un tiempo, la dirección de la Biblioteca Nacional y la imposibilidad de leer lo que ella contiene, según el "Poema de los dones", ser el responsable de todos los libros de una cultura, pero a partir de una fisura, de una impotencia. Otro relato incipiente se esboza entonces: cómo Menard y el bibliotecario se vuelven "Borges", es decir, en 1960, cómo la escritura termina de construir a un personaje en el que se van a procesar esas dos grandes modificaciones, una de orden personal (la ceguera, rápidamente convertida en un rasgo de imagen y en un fenómeno textual), la otra de orden colectivo (el reconocimiento nacional e internacional que irá *in crescendo* hasta los apoteósicos años ochenta que fijan su perfil de gran escritor).

El relato inaugural del libro ("El hacedor") en donde se nos cuenta la génesis de la escritura en Homero, autor inventado por la tradición y legendariamente ciego, es espectacular en este sentido. Anónimo inicial (el futuro escritor es un hombre sin atributos), ceguera como disparador de la escritura (se construye una memoria y un pasado a partir de la pérdida), recuperación de un mandato paterno asociado a la épica (el padre le da una espada y autoriza sus ensueños heroicos), todo lo cual lleva a la emergencia de una vida virtual, hecha de "ruidos y hexámetros", la de *La Ilíada* y *La Odisea*. La ceguera y el sueño permiten pasar así de una vida cualquiera a una vida de autor. Algo similar sucede con Shakespeare. La figura tutelar de la literatura inglesa está puesta en escena en la perspectiva de una anulación del sujeto, jugando esta vez con referencias al teatro -máscaras, falsas identidades, apariencias fugaces-. En "Everything and nothing", Shakespeare no es nadie ("Nadie hubo en él") y des-

cubre, antes o después de morir, que tampoco Dios es alguien (Dios le afirma: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie"). Si según una nota célebre de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare", éste, como los demás, como Dios, no es nadie. La destrucción de la especificidad distintiva del que sería una figura fundadora, un padre, un héroe de la creación, el origen de la literatura del porvenir, tiene inmensas consecuencias: si todos son nadie, hasta alguien como Shakespeare, Homero o Dios, todos pueden ser todos, cualquiera puede ser Shakespeare, Homero o Dios. Incluso Borges, que confiesa, en el epílogo de *El hacedor*, que la miscelánea que acabamos de leer (y que incluye esa afirmación del vacío del sujeto-Homero o del sujeto-Shakespeare) no hace más que trazar la imagen de su propia cara. La ceguera, el vacío del yo, la inexistencia de una identidad estable, no son marcas de una desvalorización del otro, sino que son las condiciones de posibilidad para que el yo sea visto como otro, como el gran escritor reconocido por una tradición. La marca macedoniana, la del escritor borrado, es visible en el pedestal lugoniano que *El hacedor* construye para Borges.

Al negar la originalidad, al inscribir a los clásicos en la perspectiva de lo contingente, al percibir la tradición como construcción, no se borran las grandes figuras de la historia de la cultura occidental (abundantemente convocadas), sino que se socava el concepto y la trascendencia en sí de las "grandes figuras". Su destino podría compararse con el de los Dioses en el relato de un sueño, también incluido en *El hacedor*, "Ragnarök". En él, los Dioses paganos, después de un destierro de siglos, irrumpen de pronto en la Facultad de Filosofía y Letras durante una reunión de elección de "autoridades". Borges se encuentra allí junto a Pedro Henríquez Ureña que, según se nos informa,

"en la vigilia ha muerto hace muchos años". Pero los Dioses, desplazados por el Islam y el Cristianismo, ya no saben hablar, están envejecidos, aparecen vestidos como si pertenecieran a un "garito" o a un "lupanar" del Bajo. Entonces Henríquez Ureña y Borges sacan pesados revólveres y, "alegremente", dan muerte a esos Dioses-compadritos. La elección de las autoridades en la Facultad pasa por convocar Dioses otrora adorados (los de los Olimpos europeos), pasa por la constatación de una decadencia y una argentinización de los que fueron divinidades (ahora son Dioses salidos de lo popular-gauchesco), y pasa por un alegre asesinato. Y, teniendo en cuenta que Henríquez Ureña también está muerto, queda claro que la única autoridad elegible en la Facultad de Filosofía y Letras es, por supuesto, Jorge Luis Borges.

Constatamos por lo tanto un doble movimiento. Por un lado, no se trata ya de escribir (ni de reescribir, como Menard), y ni siquiera de leer, sino de ser: ser Homero, ser Shakespeare, ser Dante, ser Quevedo, ser Ariosto —ser la autoridad, ser el director de la Biblioteca Nacional—. Por el otro, representar a estos modelos desde la muerte, el descreimiento, la vejez, el vaciamiento de su poder, como preámbulo para una identificación paradójica. Borges legitima su propia construcción de autor desmontando las construcciones de los demás. También podría decirse que Borges pasa de la construcción de filiación a una "afiliación horizontal" (como la llama Edward Said), o sea a una filiación transformada en elección, en una pertenencia colectiva gracias a una anulación de las distancias cronológicas y de los juicios sociales de valoración.

Sin embargo, lo más espectacular del libro reside en un texto en donde los espejos de identificación y conflicto no se juegan con otros escritores sino consigo mismo. Por supuesto, me refiero a "Borges y yo". Aunque un personaje de "Borges" aparece recurrentemente desde los primeros relatos, aquí se

cristaliza un funcionamiento que hace de la figura de autor una instancia distinta del yo. El título condensa la idea central y el funcionamiento ambiguo del texto: una disociación entre el nombre (Borges), sujeto de la enunciación y su expresión discursiva, el pronombre deíctico "yo". El escritor es un personaje creado por el yo, pero que ha cobrado autonomía y ha tomado el poder, falseándolo todo. En este texto, que es un lugar común de la exégesis borgeana, se ha leído la oposición entre el hombre público, el hombre de letras y el hombre privado, es decir una dramatización de la construcción o imposición de la imagen de escritor y de sus efectos sobre el proceso de producción de la obra. También se ha señalado en el texto la formalización de varios "Borges": el localista o criollista de sus inicios, el cosmopolita y especulativo de los años cuarenta y cincuenta, y el anuncio de algunos libros siguientes, como *El informe de Brodie* (1970). A esto cabría agregarle la lacónica maestría con la que se desestabiliza la idea de sujeto, lo que vuelve ambiguo el origen de cualquier obra literaria. Duda inherente a la creación, cristalizada en el texto siguiente de *El hacedor*, el "Poema de los dones", en dos versos célebres: "¿Cuál de los dos escribe este poema/ de un yo plural y de una sola sombra?". En "Borges y yo" se asocian entonces las tensiones de un "yo plural" a esa "sombra", a la muerte: el ser autor está puesto en escena en relación con la desaparición del yo: "Yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro" o, más lejos: "Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro". La escritura plantea una dinámica de pérdida y supervivencia más allá de la muerte, por lo que el desdoblamiento entre el yo y su imagen, entre el sujeto y el escritor, por más conflictivo que sea, se justifica por la presencia fatal de esa "sola sombra".

El texto cambia la perspectiva: de escribir como los otros escritores a ser los otros y de ser los otros a ser él mismo el te-

reno en que se juegan los espejos de una identidad de autor siempre en procesamiento y reconstrucción. No se trata, por lo tanto, de intentar hacer del simple sujeto mortal un escritor (o sea, de hacer coincidir identidades conflictivas), sino de formalizar una contradicción. No se trata de buscar una unidad, sino de acentuar una fractura. Así, la ceguera y la fama coinciden para significar una disociación de la realidad y un paradjico reconocimiento en ella, cambiando las coordenadas: ya no cómo escribe un héroe fundador, ni cómo escribe un hijo sino cómo lee, cómo escribe un ciego. Un ciego ultralúcido, por supuesto, que interioriza al mundo y, con él, a los demás escritores: "Ahora el mundo está en mí y veo mejor, ya que puedo ver todas las cosas que sueño", afirmaba por entonces Borges.

EL MUERTO

La larga y prolífica vejez de Borges lleva a preguntarse cómo se cierra, desde la escritura, una obra, o cómo, en esa biografía imaginaria se integra la destrucción del personaje creado, responsable de lo escrito. E incluso, cómo ese desenlace, ese último avatar ha intervenido en la extraordinaria posteridad del autor. Así, los textos de Borges, además de tantas otras problemáticas sobre la producción y la circulación del texto literario del siglo xx, llevan a plantearse, y el fenómeno es singular, cómo se envejece y se muere dentro de una obra constituida. En ese sentido, Onetti sería otro ejemplo, paralelo y en alguna medida opuesto (piénsese en la destrucción del universo ficcional y de la coherencia narrativa que leemos en *Dejemos hablar el viento* y *Cuando ya no importe*). Para estudiar este aspecto me propongo primero la lectura de dos textos que prolongan "Borges y yo" ("El otro" y "25 de agosto de 1983"), y luego una ampliación de la perspectiva al conjunto de lo que cabe llamar el "último Borges".

Primer texto. Diecisiete años después de "Borges y yo", y ya en la vejez (el autor tiene 75 años), se publica una reescritura ficcional de ese texto, el cuento "El otro". Allí se pone en escena un encuentro improbable: el de Borges, ya anciano, en 1969 y a orillas del río Charles (en Cambridge, Estados Unidos), con el joven Borges que está en Ginebra, a orillas del Ródano, en una fecha indeterminada (pero sabemos que el escritor vivió en Ginebra entre 1914 y 1919). El punto de vista del cuento y su focalización espacio-temporal están situados del lado del anciano, el de 1969, y su personaje corresponde plenamente con el de un autor reconocido. O sea que, si en "Borges y yo" leíamos: "Poco a poco voy cediéndole todo", el proceso está terminado; ya no hay una escisión interna entre el Borges público y el hombre privado: sólo existe el Borges escritor. Pero no por eso es único: su doble es, ahora, el otro yo de la juventud. En realidad asistimos a un autoengendramiento, a una autofiliación: la relación entre ellos es la de un padre con un hijo (ambivalencia entre insolencia y respeto temeroso en el joven, tolerancia enternecida y a veces irritada del mayor), como lo reconoce el narrador: "Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor". Ya lo decían Bioy Casares y una enciclopedia ficticia en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": los espejos multiplican a los hombres, son un modo de reproducción sin sexualidad.

El diálogo entre ellos se reduce a dos temas principales: por un lado, a analizar el encuentro, a entender su posibilidad y, por otro lado, a oponer gustos literarios. La conversación es tensa; los dos Borges no se entienden. Los gustos del joven parecen ingenuos, así como sus posiciones políticas y estéticas en general; el narrador afirma, incluso, que "cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro": son dos simulacros aunque, sin lugar a dudas, el que representa la sabiduría estética es el anciano: el consabido rechazo de los textos, lecturas

y posiciones de juventud (en ensayos, entrevistas y decisiones editoriales) tiene un correlato ficticio: Borges, en su vejez, se encuentra con aquel otro Borges y desacredita sus posiciones, reafirmando y validando sus preferencias posteriores. Por último, e inversamente, nótese que se resuelve la posibilidad del encuentro atribuyéndolo a un sueño del joven: el Borges anciano sería un sueño, ya no de Dios (como lo era Shakespeare en "Everything and nothing"), sino un sueño de sí mismo, una creación de sus sueños de juventud. Así, Borges, el gran Borges de la vejez, doctor *honoris causa* de tantas universidades del mundo entero, sería una creación de su deseo, de un deseo antiguo, del deseo de un casi adolescente que se pasea por las orillas del Ródano durante la Primera Guerra Mundial europea.

Segundo texto. Publicado por primera vez el 27 de marzo de 1983 en el diario *La Nación*, el cuento "25 de agosto de 1983" se integra luego, de manera póstuma y con un ligero cambio de título, en el volumen intitulado *La memoria de Shakespeare*. Es decir que, en su primera edición, se juega con la anticipación (de marzo a agosto del 83), dato que tiene su importancia si se piensa que el 24 de agosto era el cumpleaños de Borges y que ese año cumplió ochenta y cuatro años. El cuento es una variación de "El otro": de nuevo, dos Borges de edades distintas se encuentran y dialogan sin entenderse del todo; pero ahora, uno de los dos muere por decisión propia: el más anciano ha decidido suicidarse. El título pone el acento en una fecha única que tiene lo singular y patético de ser la fecha de la muerte ficticia de Borges; y la autorrepresentación del autor aquí es —nada menos— una representación de la propia agonía. Se trata por lo tanto de trastocar tiempos, para escribir algo que nadie puede escribir, a saber: el relato de su propia muerte. Este encuentro se da el mismo día (ese 25 de agosto), pero de dos años distintos, 1983 y 1960, y el narrador ya no es el anciano sino el más joven (el Borges maduro, que tiene sesenta y un años); así, uno

de los dos asiste a los últimos momentos del otro y registra sus últimas palabras, pero el responsable del discurso es el Borges de 1960: el que muere no soy yo, es el otro. El diálogo entre ellos gira, de nuevo, alrededor de la explicación del encuentro, atribuido a un sueño ("Es, estoy seguro, mi último sueño", dice el Borges mayor); también hablan de algunos acontecimientos del futuro de uno y del pasado del otro (lo sucedido entre 1960 y 1983). En particular, el mayor se refiere a un libro supuestamente escrito en 1979 y que él juzga como su "obra maestra", la culminación, por fin, de todos los borradores que serían los libros precedentes. Ese libro, publicado en Madrid bajo un seudónimo, habría sido considerado por la crítica como una torpe imitación de Borges, una simple repetición de lo exterior del modelo (lo que el menor comenta diciendo: "No me sorprende... Todo escritor acaba por ser su menos inteligente discípulo"). El final es, aquí también, sorpresivo: después de la muerte, el Borges de 1960 huye de la habitación pero, afuera, no encuentra la realidad sino otros sueños; es decir que se sugiere que lo narrado fue el sueño del que acaba de fallecer: el último sueño de Borges en el que terminó siendo su último cuento.

Destaquemos por lo pronto el evidente valor de negación de la muerte que tiene este dispositivo: si en el momento de morir Borges en 1983 se encuentra con su doble de 1960, la escena de la muerte está condenada a repetirse, cíclicamente, cada veintitrés años. En ese sentido, el cuento desarrolla una posibilidad que estaba implícita en "El otro" y en esa noche de *Las mil y una noches*, varias veces comentada por Borges, en la que Sherezade cuenta su propia historia: la muerte se producirá infinitamente, cada veintitrés años y el tiempo dejará de transcurrir. En el postrar instante, hay una verdadera escena de transmisión del yo anciano al yo maduro, del yo padre al yo hijo. La vejez es un período de descubrimiento de la muerte (a partir de 1960), un período también de difícil aprendizaje que

dura veintitrés años, pero ese descubrimiento y aprendizaje volverán a empezar. Hay que subrayar, también, el cambio de perspectiva: en "El otro" el narrador era el escritor experimentado que poseía la verdad y que resultaba ser un sueño del joven; en "25 de agosto de 1983", el narrador es el más joven, como producto del sueño y del deseo del mayor en su lecho de muerte; en uno, el joven se sueña patriarca de las letras, en el otro, el agonizante se da, todavía, veintitrés años de vida y de escritura, como en el cuento "El milagro secreto". La muerte, que es el acontecimiento único por antonomasia, el acto que sirve de frontera y que construye el sentido de una biografía, se desdibuja -y, significativamente, esa muerte aparece como un suicidio público, anunciado en el diario *La Nación*, y no como un acontecimiento biológico ineluctable; o, mejor, aparece como un reflejo tardío del suicidio de otro escritor, Lugones, en 1938-.

Por otro lado, es notable la proliferación de simetrías y doblamientos en el cuento, y en particular en el resumen que se da de ese libro supuestamente escrito y publicado en Madrid bajo seudónimo: el libro perfecto, ese libro maravilloso que terminaría con los demás libros, el texto definitivo, es un reflejo anacrónico de los temas borgeanos más clásicos. Se lo describe en estos términos:

Mis buenas intenciones no habían pasado de las primeras páginas; en las otras estaban los laberintos, los cuchillos, el hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero, el tigre de las noches, las batallas que vuelven en la sangre, Juan Muña ciego y fatal, la voz de Macedonio, la nave hecha con las uñas de los muertos, el inglés antiguo repetido en las tardes... Además, los falsos recuerdos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos, las citas no siempre apócrifas.

Se trata de un lacónico resumen de la propia obra de Borges y seguramente una referencia indirecta a sus libros de la vejez, poco apreciados por la crítica. En el momento de la muerte y de la transmisión, y en tanto que herencia, hay una última repetición que define la originalidad de lo escrito y que incluye, con vehemencia, la posibilidad de que lo real (en este caso la muerte) no exista ("El hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero, los falsos recuerdos", etc.). Discípulo de sí mismo, heredero de sí mismo, hijo de sí mismo, a Borges le quedaría por escribir el arquetipo o la idea platónica de sus propios textos: después de haber inventado tantos libros maravillosos atribuidos a los demás, ahora la fantasía concierne a su propia obra, transformada en un texto imaginario. Porque ese arquetipo sería entonces el equivalente del concepto de obra: un conjunto orientado, organizado y coherente, en el cual cada fragmento ocuparía un lugar necesario, saturado de sentido, en una especie de plenitud final. En realidad, la fantasía es, como siempre en Borges, ambigua: por un lado, retomar lo escrito en un libro ideal es postular una permanencia e inteligibilidad postmórtem de los textos dispersos que se han ido publicando (una transformación de esos textos en obra); por el otro, al imaginar un fracaso para dicho libro, se deja abierta la posibilidad de continuar infinitamente la tarea.

Estos comentarios podrían prolongarse analizando los tres otros cuentos que completan el volumen *La memoria de Shakespeare*. Una trama de obsesiones, temas y peripecias presentes en la obra anterior aparecen en dos de ellos, "Tigres azules" y "La rosa de Paracelso". En "Tigres azules" unas piedras sagradas que se reproducen -o que se autoengendran- de manera inquietante y que desbaratan la idea de unidad o de cálculo, van a ser legadas por un "profesor de lógica occidental y oriental" a un "mendigo ciego". El mendigo, como contrapartida, le dice: "Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos,

con el mundo". Entre estas dos facetas del autor (el ciego, el filósofo) circula entonces, por un lado, lo sagrado, lo sobrenatural, lo alógico (que circunscribe también la producción literaria de Borges) y, por el otro, la vida mortal (que es lo que el mendigo le lega al profesor de filosofía, un hombre que tuvo y perdió esos objetos mágicos). En "La rosa de Paracelso", se contraponen un Paracelso análogo a Buda y a Dios, capaz de todos los prodigios, con la imagen que el sabio le transmite a un anhelado discípulo, la imagen de un "viejo maestro" venerado, agredido, insigne y hueco, una máscara detrás de la cual no hay nadie. Paracelso no hace alarde de su poder, sino que alude a un saber negativo y paradójico, saber que el discípulo, en una actitud que se asemeja a la del joven Borges (el de "El otro" y el de "25 de agosto de 1983"), rechaza. Los dispositivos de ambos cuentos reflejan la misma obsesión de posteridad, multiplicidad de identidades, transmisión intergeneracional, junto con la evocación sutil de pérdidas imaginarias.

En el último relato del libro, "La memoria de Shakespeare", se narra también una transmisión, la transmisión sobrenatural y por un simple pacto oral, de la memoria del escritor inglés; así, el narrador, que es parcialmente ciego, comienza afirmando: "Shakespeare ha sido mi destino", y vive, durante varios años, con una memoria doble, la suya y la de otro. Él es quien siempre fue y también es, en cierta medida, Shakespeare; vive una vida banal y al mismo tiempo una vida extraordinaria (por lo tanto, "harto más extraordinaria que la de Shakespeare"). A la larga, esa otra memoria, esa memoria ajena o inventada termina amenazando su propia memoria e identidad, por lo que decide legarla a un desconocido. Esta fábula, que es el desenlace de una larga serie de textos en donde Borges juega con la imagen de Shakespeare, dramatiza a su vez la transmisión: no ya escribir lo que escribió el otro, ni ser simplemente el otro, sino prolongar, a través del tiempo, de las generaciones e identifica-

des diferentes, algo del "yo" del escritor en tanto que otro. No es casual, en ese sentido, que en el cuento se retomen frases de dos textos estratégicamente centrales en una autofiguración, "El Sur" ("Mis amigos venían a visitarme; me asombró que no percibieran que estaba en el infierno") y "Borges y yo" ("Todas las cosas quieren perseverar en su ser, ha escrito Spinoza. La piedra quiere ser una piedra, el tigre un tigre, yo quería volver a ser Hiermann Soergel"). El cuento se inscribe así en una autofiliación, superponiendo la posteridad del escritor inglés con el legado de la obra del argentino: junto con la memoria de otro se transmite lo propio. Más allá de la muerte, algo podría perder, sobrevivir y heredarse; Borges en tanto que Shakespeare y Shakespeare en tanto que Borges seguirían existiendo.

Por otro lado, es interesante notar que fue el propio Borges el que decidió agrupar bajo el título *La memoria de Shakespeare* cuatro cuentos para la edición de la *Bibliothèque de la Pléiade*, y que pensaba agregarle tres otros, entre ellos un cuento en el cual Dante prolongaría *La Divina Comedia* y otro sobre el último capítulo del *Quijote*, centrado en Alonso Quijano y no en Don Quijote, su personaje, distinción que recuerda el desdoblamiento de "Borges y yo" o el de Borges y Pierre Menard, pero que también podría verse como una variación sobre la muerte de un escritor o una continuación de la obra de un escritor inventado después de su fallecimiento. Y si en la edición de 1989 de las *Obras completas* en castellano el volumen de cuentos aparece como un título más entre *Nueve ensayos dantescos* y *Atlas*, la edición de Jean-Pierre Bernès en la *Pléiade* le atribuye un lugar estratégico —el del final—, entre otras cosas porque el editor francés declara haber recibido personalmente el mandato de agrupar los cuatro textos con ese título. Por lo tanto *La memoria de Shakespeare* es el último libro, y es también el único libro digamos inacabado que se incluye en ambas ediciones. O si no inacabado, es en todo caso un libro sin "umbrales", es decir

sin esas dedicatorias, prólogos, inscripciones, epígrafes, epílogos o notas finales que enmarcan los demás libros de Borges. No hay una intervención ni un juicio sobre lo escrito: un libro sin autor porque no aparece esa voz responsable de lo producido, tan reconocible por los lectores y que siempre orienta la recepción. En ese sentido puede vérselo como un libro de transición —y de transmisión— entre todo lo anterior y la serie de libros que Borges seguirá publicando después del día señalado, después del 14 de junio de 1986 (el primero de ellos, *Textos cautivos*, se publica en septiembre, con autorización del escritor); una serie de títulos (de “novedades de Borges”) que hemos ido comprando y comentando a lo largo de los años, títulos que constituyen progresivamente un volumen póstumo de las *Obras completas* y que ocupan, en alguna medida, el lugar de ese libro que todavía quedaba por escribir en “25 de agosto de 1983”.

Ahora podemos preguntarnos cómo se integran estos textos en un conjunto más amplio, que es la producción literaria de la vejez del escritor. El Borges de ochenta años es, en la esfera pública, un personaje que disimula su producción literaria. Sin embargo, a pesar de esa omnipresencia en prólogos, medios, instituciones, homenajes y encuentros académicos, algo sucedía del lado de la creación. Desde ya, algo sucedía con la cadencia en sí. La vejez de Borges fue tan fértil como su juventud, si tomamos en cuenta el volumen de lo editado: entre 1975 y 1985 (entre sus 76 y 86 años) él publica varios libros por año de poemas, relatos, ensayos, antologías, compilaciones de prólogos o de conferencias, reediciones de textos anteriores, ediciones ilustradas más o menos confidenciales, etc., lo que en cierta medida niega la inminencia del fin y el agotamiento de la vida. Una masa textual y una presencia en la actividad editorial que no suscitaron el reconocimiento de la crítica especializada. La visibilidad de Borges en los medios editoriales, periodísticos y culturales durante los peores años de la dictadura también pudo suscitar una

hostil y justificada indiferencia ante lo escrito entonces, visto como un torpe remedo de los textos anteriores. Y cierto es que la frase más conocida de todos esos libros, la que figura en el “Prólogo” de *La moneda de hierro*, es, también, la más indigna o la más imperdonable que él haya escrito nunca (allí leemos: “Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística. J. L. B., Buenos Aires, 27 de julio de 1976”). Pero sea cual fuere el interés de esa producción, ésta no se reduce a una repetición o, borgeanamente, la repetición apunta a sentidos a veces nuevos, en particular en relación con su personaje de autor y su autobiografía ficticia.

En los últimos libros de poesía, Borges teje y desteje su ceguera, su vejez y su muerte, con su propia obra, con el pasado personal y con la cultura universal. Se trata de un esfuerzo repetido por convertir lo que le sucede y lo que está por sucederle en ficción de sí mismo: ése es el trabajo literario de su vejez, trabajo que Borges parece llevar a cabo con serenidad y entusiasmo. En ese sentido, el hecho de que el viejo “Borges” de “25 de agosto de 1983” se suicide y no muera de muerte natural es significativo en tanto que decisión de dominar su propio final, haciendo de él un discurso, un acto voluntario, el resultado de un deseo. Blanchot decía que matarse era tomar una muerte (la que se piensa, se imagina, se calcula, se enuncia) por la otra, la misteriosa, la incontrolable, la que es radicalmente ajena al yo. El suicidio es entonces un juego de palabras extraño (una muerte por otra) lo que, visto desde la creación literaria, permite desplazar a esa desconocida amenazadora. Y recuérdese que el punto de partida de esa ficción sería una anécdota real, un intento de suicidio en el hotel Las Delicias de Adrogue en los años treinta. O sea que en el cuento se reproduce el mecanismo que lleva del accidente real de 1938 a la intriga inventada en “El Sur”; así se empieza a crear un nuevo “autobiograma” en una

autobiografía constantemente reescrita, autobiografema que sería la propia muerte.

En todo caso, en el corpus tardío se da un recorrido insistente por una muerte declinada en posturas variadas y a veces opuestas: más que de un contenido estable, se trata de una proliferación. Para ilustrar esta proliferación, en los párrafos siguientes cito versos o frases sacados de cinco libros de poesía: *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981) y *Los conjurados* (1985) y de un libro misceláneo, *Atlas* (1984). Nótese que al hacerlo uniformizo un corpus en donde se podría constatar matices. En particular en *La rosa profunda*, el tema de la muerte parece ser bastante opresivo, por ejemplo en los poemas "Yo" o en "El suicida": "Moriré y conmigo la suma / del intolerable universo", o ser algo todavía innombrable: "Ciertamente son talismanes, pero de nada sirven contra la sombra que no puedo nombrar, contra la sombra que no debo nombrar" ("Talismanes"). La transmisión es también mucho más ardua en estos textos que en los siguientes: "Lego la nada a nadie" ("El suicida").

Pero la tonalidad dominante parece diferente. Por ejemplo, evocando al amigo, a Abramowicz, se afirma una inmortalidad transhistórica: "nos asombraba y maravillaba ese hecho tan notorio de que nadie puede morir" ("Abramowicz"). Luego, se evoca constantemente la inminencia de la muerte y su valor ineluctable: "No te salva la agonía / de Jesús o de Sócrates ni el fuerte / Siddharta de oro que aceptó la muerte / en un jardín, al declinar el día" ("El ápice"), aunque: "Más vale pensar en otros / cuando se acerca la hora" ("Milonga de Juan Muraña"). Leemos, una y otra vez, amagos de escritura de la muerte de Borges a través de las muertes de los otros: la de su abuela en Ginebra (en "*La jonction*"), la de Xul Solar ("*Laprida 1214*") o la de Francisco Luis Bernárdez en el poema "Epílogo": "digo que has muerto / yo también he muerto". O narraciones de ese mo-

mento ("La prueba"), o evocaciones de lo que vendrá como algo esperado: "querer hundirme en la muerte y no poder hundirme en la muerte" ("Dos formas del insomnio"), e incluso: "Sólo una cosa no gustada espero, / una dádiva, un oro de la sombra, / esa virgen, la muerte" ("Eclesiastés, 1, 9"). La muerte es fértil, engendra una escritura contrastada y paradójica, en la que también se convocan autoridades: "Macedonio Fernández, tan temeroso de la muerte, nos explicaba que morir es lo más trivial que puede sucedernos" ("Esquinas"). Estos últimos textos de Borges buscan ser leídos como un autoepílogo o un autoepitafio: "Soy aquel otro que miró el desierto / y que en su eternidad sigue mirándolo. / Soy un espejo, un eco. El epitafio" ("Yesterdays").

En estos textos, el laberinto temporal, después de haber trastocado el pasado se abre hacia el futuro. Se retoma así una larga serie temática, en particular la obsesión borgeana por modular el pasado y el orden de generaciones, como por ejemplo en algún poema de *Los conjurados* ("El pasado es arcilla que el presente / labra a su antojo") ("Todos los ayeres, un sueño"). Al hacerlo, se proyecta la inestabilidad temporal hacia lo que vendrá, transformándola en una construcción sobre un cómo morir literariamente. Una y otra vez leemos imprecisos presagios. Por ejemplo, en *Atlas* trabaja el recuerdo antes de que la cosa suceda: "Siento ya la nostalgia de aquel momento en que sentí nostalgia de este momento" ("Madrid, julio de 1982"). Por eso, cuando escribe la muerte está escribiendo un más allá de la muerte: "Quizás del otro lado de la muerte / sabré si he sido una palabra o alguien" ("Correr o ser"). Que la edición de 1974 de sus *Obras completas* incluya un "Epílogo" escrito por él y fechado en 2074, proyectando su escritura durante un siglo, es una materialización de ese "otro lado". Asimismo, que la última línea del último texto del último tomo de sus *Obras completas* de 1989 tenga una tonalidad profética ("Acaso lo que digo no sea verdadero; ojalá sea profético") ("Los conjurados") no deja,

por supuesto, de ser significativo. Su tonalidad actualiza una creencia ("ojalá") en contra de la prueba de realidad: es la visión de la creencia según el psicoanálisis: ya lo sé, y sin embargo. La literatura es ese "sin embargo" que pone en duda, una y otra vez, la evidencia de lo inminente: "Sigue leyendo mientras muere el día / Y Shahrazad te contará tu historia" ("Metáforas de las Mil y Una Noches"). "No soy", decía macedonianamente el Borges de los treinta, preparando otra paradoja, el "he muerto" que profiere, en eco, el de los ochenta: en ambas afirmaciones circula una posición conflictiva, una imposibilidad expresada en términos incompatibles que intentan eludir a la vez los imperativos de la lógica y los de la vida humana.

Borges, al esbozar la narración de su final, se sitúa entonces entre dos muertes: después de la de Menard, la del bibliotecario de Babel, la de "El inmortal", la de Dahlman; después de la de Juan Muraña, la de Homero y Shakespeare; después de la de su abuela, la de Macedonio, la de sus amigos, la de su padre; después, incluso, de la de Borges. O sea, entre una muerte simbólica, narrada, textual, y la otra, la muerte real. Entre-dos-muertes: el término es el que usa Lacan en *La ética del psicoanálisis* para comentar la situación de Antígona emparedada en la tumba, al lado o del lado de todos sus muertos, pero con alimentos suficientes para sobrevivir, suspendida en una zona entre la vida y la muerte. Antígona es entonces capaz de ver y pensar la vida desde un límite que está más allá, es decir verla y prolongarla bajo la forma de una pérdida, pérdida incluso de una vida que no tuvo. La narración profética en Borges crea un espacio que podríamos comparar con esa peripecia trágica: el desplazamiento hacia la muerte futura lleva a mirar la muerte como una pérdida, como un acontecimiento del pasado, y no como una frontera hacia la que se avanza. Así se incorpora lo desconocido a lo conocido, lo imprevisible a lo ya escrito, amplificando la posición melancólica comentada; la muerte es

duradera, es una permanencia: "mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita", escribía, ya, en 1941, en "La Biblioteca de Babel". En la vejez se amplifica esta eternidad, como una apoteosis melancólica.

El mecanismo lleva entonces a ver la propia vida como algo separado del yo, como un objeto anhelado, poseído en el momento de su desaparición, un objeto pleno de sentido bajo la mirada retrospectiva. Porque también de deseo se trata. Verse muerto es poder decir "he realizado mi deseo"; en este caso, mi deseo de obra, mi deseo de ser, de volverme Borges, agotando y cerrando el proceso de escritura de mí mismo, esa singularización identitaria. Yo ser plenamente él, el autor, el hacedor, el héroe, el hijo, el ciego, el célebre y modesto Borges. Este pos-trer avatar permitiría unificar los reflejos, crear una perspectiva única, un yo inédito y potente, ser a la vez el intrépido Aquiles y la sabia tortuga, ocupando, definitivamente, todos los lugares. Recuperar, en el apacible fin de un viejo erudito, el heroísmo de un destino: en la muerte "el hombre sabe para siempre quién es" (como leemos en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"). Porque Lacan también postula que sólo se puede decir "haber realizado su deseo" desde la muerte: no hay forma perfecta para el deseo satisfecho. Los ensueños de Borges muriendo y volviendo a morir, intentan eludir ese absoluto viéndose, antes de morir, como el gran escritor muerto, el que escribió el libro definitivo; en la fantasía borgeana hay siempre lugar para esa página suplementaria que, repitiendo y reflejando lo anterior, intenta convertir al conjunto en una obra ideal, teleológicamente orientada hacia un final mágico y esclarecedor. De más está decir que estas "dos muertes" también toleran una lectura bíblica; después del Apocalipsis de Juan, algunos, los elegidos, participarán en la primera resurrección, evitando una segunda muerte y reinando con Jesucristo durante mil años. El desdo-

blamiento de la muerte, la vitalidad y fuerza de la pérdida quieren asegurarle ese tipo de inmortalidad gloriosa.

Que el escritor que sirvió para justificar ciertas posiciones teóricas radicales sobre la muerte del autor haya creado un dispositivo tan sofisticado para postular su perduración, cuando no su inmortalidad, es por lo menos paradójico. Evidentemente, no resulta extraño constatar que esta poderosa construcción textual marcó la desaparición física del hombre y las maneras en que evolucionó su herencia: el relato, degradado, continúa después de la desaparición del escritor. La autofiguración borgeana sigue actuando y transformándose. Sin adentrarnos en lo que sucedió con su destino editorial y su herencia legal, que funcionan como una parodia a veces grotesca de los textos, notemos que el extraordinario destino post mortem del fenómeno Borges no es sólo el fruto de la personalidad de sus allegados, ni de características del medio literario argentino, ni de la lógica amplificadora de la academia universitaria, sino que también se inscribe en la dimensión profética del relato creado por el propio Borges. En particular, la manera en que se lo lee, es decir la infinita red de sentidos que se le atribuye a sus textos, la supuesta capacidad de abarcar todos los temas que éstos tendrían, la perfecta complejidad e impecable visibilidad que caracterizarían a su obra, el valor sobredeterminado de toda palabra suya, tienen que ver con ese relato, ya que transforman su heterogénea producción en un libro maravilloso.

Retomemos, concluyendo. Sus textos de la vejez actualizan, una y otra vez, esta dinámica que supone la disociación, no de la identidad, sino de la muerte en sí. En el más allá del fin no hay un vacío sino una multitud de posibilidades y ecos: no hay anulación sino discurso. No estamos frente a una escritura negativa, silenciosa, que significaría la muerte sino en los antipodas: en una vitalidad, en una creatividad, en una multiplicación. La pérdida es un relato, una temática, una profusión barroca. Creerse

inmortal, jugar con la muerte o convocarla pueden verse, claro está, como trabajo íntimo de un duelo anticipado, pero en Borges hay algo más: un último gesto de dominio de su biografía y una última serie de espejos para intentar decir un último imposible: después de haber sido un héroe fundador, un hijo melancólico y un ciego célebre, después de haber inventado Buenos Aires, de haber escrito el Quijote, de haber creado un mundo Tlón que reemplazará a nuestro mundo, de haber sido Homero, Shakespeare o Groussac, transformar el "voy a morir" en "he muerto". O, en la agonía, proferir por escrito sus últimas palabras para asegurarse un intersticio de futuro, como las que el viejo Borges le dice a su otro yo en "25 de agosto de 1983": "No será mañana, todavía te quedan muchos años". Narración de la muerte, transformación anticipada de ese hecho en texto, puestas en escena de una transmisión, de una perduración, de un más allá o de un retorno: la última imagen de la autofiguración borgeana sería, retomando los títulos de los dos primeros cuentos de *El Aleph*, la del muerto inmortal. Ése es el autorretrato del escritor muerto, ése es el triunfo postrero de la literatura que Borges tuvo tiempo de proponernos. Ésa es la imagen suya que, aún hoy, seguimos leyendo y releviendo.

en donde circulan y chocan gestos, palabras, actos, intenciones, proyecciones. La literatura es una especie de hiperrealidad englobadora, que traga y transforma todo, alterando fronteras, posiciones, jerarquías, en una indiferenciación a la vez terrorífica y reveladora. Escribir, leer —o sea, ser escritor— implica establecer cortes y esbozar recorridos en ese conjunto preexistente.

Pero la reescritura cifrada de *El hacedor* remite al mismo tiempo a un autorretrato indirecto y cósmico. Al cotejar los dos textos, se vuelve más visible la dimensión subjetiva del libro de Piglia, la búsqueda de una imagen, el intento de fijar identidades de escritor, la apropiación de una tradición, de una biblioteca, en tanto que arduo autorretrato. Se vuelve más visible una autobiografía cifrada e imaginaria (el intento de darle sentido a la propia vida gracias a las múltiples vidas de los demás), como único relato posible de una vida de escritor. Este aspecto del proyecto se encuentra resumido al final, justo antes del Epílogo: "La escena revela un uso extraordinario de la lectura como clave del desciframiento del secreto. La intimidad de una lectura reconstruye un lenguaje cifrado en ese párrafo. El lector avanza a ciegas para reconstruir un sentido perdido y lee siempre en el texto los indicios de su propio destino".

Cisne tenebroso y singular, como decía Borges, Piglia se sitúa en el lugar de un lector, no ideal sino mítico, de un lector capaz de descifrar el secreto y avanzar a ciegas en ese mar, en ese Imaginario; un lector capaz de leerlo todo, de leer un sentido sin sentido, un sentido perdido y de leer su propio destino en esa infinita polifonía, de leerse a sí mismo en ese todo. Rara avis, Piglia es un lector capaz de entonar el canto del cisne de la literatura y al mismo tiempo de reconocer su propia voz en el distante canto de las sirenas. O de reconocer su voz en el canto de lo que, alguna vez y en alguna tradición, los hombres quisieron llamar sirenas.

Coda. Aira: el idiota de la familia

Siguiendo las instrucciones de la alegoría... yo también puedo estar ejerciendo un oficio del que no sé nada, manipulando con infinita perplejidad objetos de los que no sé ni entiendo nada, por ejemplo los recuerdos. Pero eso no quita la realidad de los hechos, la realidad de que mi padre fuera electricista y yo sea escritor. Se trata de alegorías reales.

CÉSAR AIRA, *El tilo*.

PARA LUGONES, la misión del escritor, su papel en la fundación de un lenguaje y de una nacionalidad, reside, como queda dicho, en la creación de una figura grandiosa de sí mismo. El objetivo es inventar un autor, es inventarse como autor y no, necesariamente, generar textos perfectos. Para ser el Gran Escritor que la nueva Argentina reclamaria hay que autoatribuirse un saber y un poder inéditos. En 1909, cuando publica su *Lunario sentimental*, esa superioridad pasa por definirse en tanto que "perito en lunas" y "experto en Selenología"; así, el libro va a acumular, hasta el abarrotamiento y el cansancio, una variación sin fin de lo mismo, es decir: todo un conocimiento heredado y toda la capacidad de innovar frente a ese emblema de la cultura literaria que es la luna. Más allá del resultado, lo que importa es, entonces, el procedimiento: mostrar una capacidad ilimitada de nombrar, de apropiarse y, a veces, de transgredir con insolencia cierta tradición poética. Ese procedimiento tiene como objetivo convertir a Lugones en el Gran Escritor, superior a Darío y a Hernández, y no escribir un libro clásico (porque el libro clásico ya está escrito y es el *Martín Fierro*).

Treinta años después, en 1939, un escritor ambicioso, reconocido por sus libros de poesía y ensayo, publica un cuento extraño que, también, parece plantearse como objetivo nuclear la invención de un escritor. Más que contar una historia, el cuento traza los rasgos inhabituales de un autor, de un autor a la vez paródico y patético. El sujeto que se propone en ese texto ha perdido el heroísmo del "perito en lunas"; ahora se trata de un autor de reescrituras (porque, de nuevo, ya está todo escrito), un autor de lecturas, un autor periférico que vive en una aburrida ciudad de provincias y que ni siquiera escribe en su propia lengua. Esta ficción de un autor menor, paradójicamente grandioso en su incapacidad de escribir un gran texto nuevo, es el cimientito de la obra más trascendente y más original de la literatura argentina. A partir de "Pierre Menard, autor del Quijote" (primera edición en la revista *Sur* en 1939), a partir de su invención de escritor, Borges encuentra las condiciones de posibilidad de su propia obra, obra que resultará ser, también, una infinita variación sobre esa "ficción de autor". Aquí, otra vez, lo que cuenta primero es el procedimiento: no intentemos escribir los clásicos, que ya están escritos, sino que escribamos a los autores que los escribieron, escribámonos como autores a nosotros mismos. Y si el resultado es extraordinario (si conseguimos "algunas páginas válidas", según el juicio del "yo" sobre "Borges" en "Borges y yo"), eso se dará por añadidura.

Noventa años después del *Lunario...*, sesenta después del "Menard" y seis meses antes del fin del siglo, el 18 de julio de 1999 para ser precisos, César Aira termina de escribir *Cumpleaños*, libro que es también una ficcionalización de su autor y que es, sin duda, un hito importante en la construcción de lo que él denomina su "mito de escritor". A esta altura, la coincidencia de fechas en nueve (1909, 1939, 1999) y los plazos de treinta/sesenta años resultaron ser una tentación de interpretación numerológica de la creación, tentación reforzada por la

fecha de publicación de *El fiord*, 1969, que "cerraría" el sistema. Académicamente, renunció a esta teoría de las "cuatro fechas" (ficticiamente inspirada por Aira en persona en su ensayo *Las tres fechas*) y prefirió retomar lo que fue una hipótesis inicial y lo que sería un esbozo de conclusión de *Héroes sin atributos*: la serie así esbozada mostraría que todo proyecto de escritura, al menos en Argentina y al menos en el siglo xx, impone, como condición previa, la invención de un autor.

Inventación de un autor en una literatura en la que, pareciera, todo estuvo siempre escrito, incluso antes de que se la empezara a escribir. "El mundo fue inventado antiguo", decía otro autor que se inventó a sí mismo, Macedonio, en su *Mtúseo*. Y hablando de invenciones –de nacimientos–: el libro de Aira obedece o responde a su cumpleaños. Un libro confesional como regalo para sus cincuenta años; también eso ya estaba escrito, por supuesto. El precursor es conocido: Henry Brulard (una ficción de escritor creada por Stendhal, seudónimo de un señor llamado Henri Beyle), ese Henry Brulard que de lo alto del monte Janículo recuerda que está a punto de cumplir cincuenta años y, ante el espléndido panorama de la cultura pasada (el Castel Gandolfo, la villa Aldobrandini, el Castel San Pietro, la Via Appia, Santa Maria Maggiore: toda Roma está a sus pies), piensa que, a esa edad, ya es tiempo de empezar a conocerse. La *Vie de Henry Brulard*, una verdadera autobiografía ficticia, será la respuesta a su propia exhortación.

Mejor detener aquí al demonio de la analogía –y al de la ficción–. Stendhal, Lugones, Borges, Aira, sirven para poner de relieve, por oposición en lo que sería una similitud imaginada, que evidentemente todas las teorías pueden probarse en el amplio campo de lo literario, por ejemplo, estableciendo una analogía, sugerida por el título de este texto, entre Aira y el niño Gustave, reacio a la lectura, en conflicto con las palabras, ingenuo, casi tonto y siempre crédulo, que Sartre lee al comienzo de su céle-

bre *El idiota de la familia* (idiotez que, dicho sea de paso, es la condición esencial de una larga demostración de cómo y por qué Flaubert "elige" ser escritor). Pero más allá del bosquejo de filiaciones improbables, la introducción que precede sirve para destacar la manera en que Aira se apropia del gesto de creación de un mito de escritor. Un mito que no tiene puntos en común con Lugones cuando se sitúa "del lado de los astros", con el enciclopédico Borges cuando reescribe el *Quijote* puñal en mano y ni siquiera con la edípica introspección de Stendhal. Sin embargo, en la inestable producción de Aira, producción que fluye poniendo en duda los criterios y mecanismos de lectura y evaluación estética, no son los textos de ficción en sí mismos los que ocupan el centro del sistema, sino un "efecto Aira", hecho de procedimientos de escritura, de estrategias editoriales, de acumulación, de frivolidad, de intensas y paradójicas reflexiones metaliterarias y, sobre todo, de una figura de autor.

En *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Aira afirma que un escritor es una proliferación de teorías, de teorías falsas, de ejemplos falsos, de una falsedad que no remite a lo auténtico sino a la ficción: a una irresponsabilidad del discurso. Según él, un escritor inventa y sostiene todas las teorías a la vez, todas las teorías opuestas y dispartadas. Esta posición desautorizaría cualquier lectura al pie de la letra de sus hipótesis sobre la literatura; con todo, hay una "teoría" que por su constancia puede considerarse medular: la que supone que los libros no cuentan por sí mismos, ya que su única función es crear a un autor. Teoría o fantasía, obsesión o adivinanza cifrada, se trata de una afirmación frecuentemente repetida y siempre relativamente enigmática. Un ejemplo, leído en una entrevista hecha por Cristina Breuil: "los escritos sólo cumplen una función, que es crear al autor; y una vez que la han cumplido deben desaparecer, porque su persistencia podría empezar a actuar en contra, a confundir la nitidez de la figura que han dibujado".

Por su lado, Sandra Contreras dedica intensas páginas al tema, narrando las etapas de una "Novela de escritor"; y cierto es que mucho se ha escrito y se escribe sobre la autoficción en Aira. Sin embargo, voy a volver al asunto, porque interrogar esa invención de autor, esbozar los rasgos y la dinámica de esa figura creada por los textos es, creo, una etapa ineludible en la recepción y la comprensión, ya no de la "obra" sino del "efecto Aira".

El gesto vanguardista de los relatos de Aira es conocido: lo que cuenta no es el resultado sino el procedimiento (como él mismo lo dice en *Copi*) y en el procedimiento, las zonas de tensión de la literatura que ese procedimiento vuelve visibles. Sin contradecir este primer balance de su escritura, se podría agregar que no es cierto que no cuente el resultado, lo que no cuenta es la percepción habitual del resultado (la obra, el texto cerrado, la calidad), pero hay un producto del procedimiento. Ese producto, ese resultado, sería entonces la definición repetida de una figura, o de un fragmento de figura, que iría a integrarse en la "gran obra" de Aira, es decir la creación de un autor. Obra invisible, ilegible, virtual, pero que flota por encima de un corpus magmático de textos, presente en todas partes y en ninguna.

Cumpleaños, dijimos. Si Lugones era "Selenólogo", si Stendhal desplegara una mirada dominante sobre la cultura antes de empezar a hablar de sí mismo, Aira llega a los cincuenta años sin conocer informaciones elementales sobre los ciclos lunares (sobre una Luna escrita con mayúscula, a la vez astronómica, femenina y cultural, por supuesto). Al hito temporal del cumpleaños se lo introduce narrando una escena singular. En las primeras páginas del libro, Aira, al descubrir su ignorancia (a pesar de considerarse "un intelectual, un hombre cultivado, curioso e inteligente"), intenta ocultarla y salir del paso con un "chiste malo", supone que su saber se detuvo seguramente en la infancia (en una infancia muy temprana, ya que "un niño

de ocho años", "un salvaje, un primitivo, el primer hombre, en su primer intento de pensamiento", podrían haber sacado las conclusiones del caso). Este primer descubrimiento lleva a deducciones y recuerdos que merecen evocarse: poco después él afirma que la ignorancia motiva su literatura, como "compensación a una incapacidad de vivir" y para ocultar sus "deficiencias abismales". Su no saber sobre la Luna es también el punto de partida del relato de dos escenas del pasado en donde el ingenuo César, de niño, teme una burla o una mirada crítica. Primero de sus amiguitos, que le tienden trampas a su credulidad. Luego, en un negocio, la mujer del dueño les muestra a César y a su madre un cuadro colgado ("un retrato, creo que de una mujer, un retrato de nadie") que tiene una virtud muy especial para esa señora: los ojos de la mujer pintada seguían mirando a los ojos del que la miraba, "fuera uno a donde fuera, la pintura le devolvía la mirada en los ojos, como un truco de magia"; al salir del negocio su madre se ríe (se burla ella también) de la ignorancia de una señora que considera como un rasgo único y maravilloso lo que "era una característica de todos los cuadros o fotos en los que el modelo miraba al pintor o a la cámara". Los dos recuerdos no tienen aparentemente relación, pero el narrador los asocia, "triángulos" con su ignorancia sobre la Luna: "Yo a los cincuenta años haciendo el papel del adulto transtemporal que tenía ese preciso hueco de saber". El conjunto de lo dicho en estas primeras páginas motivaría el proyecto del libro que leemos, ya que afirma: "Pues bien, todo lo que escribí hasta este punto me lleva a pensar que el momento en que cometí mi error o distracción o explicación apresurada respecto de las fases de la Luna es el origen de mi incapacidad de vivir. De modo que si pudiera hacer la historia de ese instante resolvería el misterio que me persigue".

La Luna, que, dicho sea de paso, es un emblema no sólo femenino o cultural, sino también una imagen temporal: "Ese poético recordatorio del tiempo perdido".

En esta escena, y en sus asociaciones y consecuencias, podemos leer algunos valores recurrentes de la figura de escritor en Aira que, por otro lado, se definen y precisan a lo largo de todo *Cumpleaños*: la ignorancia a pesar de la cultura (una ignorancia que debilita al sujeto: "Yo estoy agujereado"); una desautorización irónica de sí mismo (una autorrepresentación en donde cierto narcisismo está teñido de ambivalencia sexual o genérica, de crueldad, de deformaciones, a veces de humillaciones); el omnipresente y rechazado humor —el chiste— como un recurso para disimular algo ("mi estilo [...] bromista por necesidad, por tener que justificar lo injustificable diciendo que en realidad no hablaba en serio"); la persistencia de la infancia, de sus modos de percepción, sus sistemas de deducción y de sus creencias en la edad adulta; el temor de la mirada irónica de sus amigos y de la burla de su madre (y quizás, también, de ese "retrato de una mujer" o de ese "retrato de nadie" que sigue mirándolo, esté donde esté), o sea, el miedo de "pasar vergüenza" (una vergüenza que, según él, es un concepto importantísimo en el que toda la literatura, todo el arte, debería basarse); una dinámica temporal a la vez acelerada y conflictiva (una escritura rápida, a costa de la calidad, para no morirse antes de terminar); y por regla general la incertidumbre sobre la intención de todo lo afirmado: discurso de primer, segundo, tercer grado, irónico, autoparódico, voluntariamente incierto, voluntariamente falso, etc.: el sentido como una coordinada problemática o en alguna medida ausente.

Del conjunto destaco una escena. La escena es el papelón, como horizonte temido, como materialización de lo que se desea evitar: la esposa, los amiguitos, la madre, el retrato de nadie que descubren que César es demasiado crédulo para ser —o no ser— ignorante; hay algo que ocultar, algo en relación con un saber y un poder; ese algo es perfectamente ambivalente: hay que ocultar que no se sabe-puede nada y, al mismo tiempo, que

se sabe-puede todo. Al final de *Las curas milagrosas del Dr. Aira*, como lo analiza Sandra Contreras, el papelón sucede, el "papelón más grande de su carrera, el definitivo", un papelón que es lo que más se quería evitar y que es la demostración de los poderes ilimitados de la cura milagrosa (la capacidad creadora y transformadora como vergüenza). En *El mago*, después de pasar toda la novela pensando en cómo lograr que un acto sobrenatural, fruto de sus dones, parezca un truco de magia, el narrador encuentra la solución: en una autoparodia del sistema de producción y edición de Aira, el narrador decide utilizar sus capacidades ilimitadas para escribir libros, mostrando y disfrutando así su saber-poder. En *Los dos payasos*, el escriba, públicamente, entiende mal y se come el regalo, estropeando la carta que le han dictado (la desobediencia involuntaria, el malentendido como vergüenza). En *Cómo me hice monja*, la niña César Aira sufre el escándalo de tener que afirmar, ante las irritadas expectativas de su padre, que el helado de fruta está feo, horrible, amargo, afirmación que desemboca en un asesinato. Etcétera. En Aira el papelón es lo que está por producirse, lo que casi sucede en sus ficciones, es lo que corre el riesgo de irrumpir a cada momento y a lo que se le atribuye una seriedad sin relación con las catástrofes y amenazas que pasan, ligeras como el aire, por la escena narrativa: la mirada del "retrato de nadie" que sigue por todas partes a los personajes es mucho más grave —en el sentido de la ley de gravedad— que los efímeros apocalipsis.

La defensa frente al papelón es el papel: la escritura móvil, que ya está en otra parte antes de que terminemos de leerla, más allá de la escena en la cual el papelón es una inminencia, antes de que nadie (ni la esposa, ni los amiguitos, ni la madre, ni el retrato anónimo, ni nosotros, los lectores) nos demos cuenta. La defensa es un papel, es decir una figura inventada, una galería de papeles, un no ser siendo muchos que parece resumirse en un papel dominante, el papel de idiota, escrito a lo largo de

papelitos que se multiplican raudamente, los papelitos, es decir, las "novelitas" de César Aira.

En todo caso, el "mito de autor" del que se trata no sólo se define en sofisticadas estrategias de autoficcionalización, sino también en la política de edición, en los ensayos, en sus declaraciones sobre literatura y, por supuesto, en la lógica misma de sus relatos. Leer esas ficciones supone así confrontarse con una perspectiva repetidamente construida: la de un narrador que no entiende, la de una acción que se desmenuza, la de una peripecia incongruente que echa a perder una historia hasta entonces tan prometedor. Una literatura que funciona, no a partir de la ingenuidad o la marginalidad, sino de un saber frustrado, de una aplicación torpe de los criterios que rigen la "gran literatura" (evitando y produciendo al mismo tiempo el papelón). El personaje típico en Aira observa el mundo pero no lo conoce, quiere descifrar lo elemental y lee mal, suscita la ficción por el desplazamiento de su lógica, aparentemente racional pero en realidad absurda: sus intentos de comprensión, sus reacciones desorientadas, sus juicios incongruentes son muchas veces el motor de la ficción. Una literatura de monstruo o de idiota, de extranjero o de salvaje, pero sobre todo una literatura de punto de vista. El procedimiento Aira, tan comentado, es ante todo el de una perspectiva: son las andanzas de un idiota en el mundo de la peripecia. Ya que las intrigas se vacían, se autodestruyen, produciendo una ligereza, una superficie lisa sin espesor semántico, para entenderlas habría que concentrarse por lo tanto en esa figura, en el escritor creado por las obras, capaz de darles un marco y un principio de organización a las "novelitas". Pero ese personaje creado es un yo ideal que decepciona al lector y que expone sus límites; el escritor ficticio o mítico, fruto de la obra, es un idiota —o un monstruo o un extranjero o un salvaje, según otras posibilidades conceptuales quizás menos operativas para esta lectura—. Como Clément Rosset, Aira parece postular

que lo "real" es, en sí, "una idiotez", es decir simple, particular, único, no desdoblable —por lo que hablar de la idiotez sería entonces evocar lo real—.

Este dispositivo tiene efectos paradójicos, cuando no contradictorios. Por un lado, hay lo que se podría denominar un proyecto de ilegibilidad —que poco tiene en común con la ilegibilidad luciferina de Lamborghini—. La engañosa sencillez de los relatos se encuentra dinamitada por la proliferación y la digresión, por una función atribuida a la imaginación que desafía cauces o sistemas; la obra, entonces, no está nunca donde se la espera. A la vez decepcionante y sorprendente, se construye a partir de efectos, de rupturas, de un autoengendramiento continuo. Es ilegible en el sentido en que se desplaza para evitar construir un sistema o ser atrapada por lecturas críticas organizadas. Es difícil centrarse en un texto: hay que leer el conjunto, lo que equivale a postular que no hay que leer nada. Es lo que Aira afirma en alguna entrevista, asegurando que, para tener una idea completa de él, como autor, hay que leer todos sus libros, lo que deja entonces al sentido —por ejemplo, a su figura de autor— en alguna medida fuera de alcance. La mirada de conjunto queda para después, para después de la muerte. Este horizonte que se promete y se rehúye como posibilidad funciona, por lo tanto, como la imagen en el tapiz en el célebre cuento de Henry James: ese "mito" es una promesa sugerida a atónitos lectores, una construcción mucho más hermética de lo que parece. Hay una estrategia evidente de ocultación: todo corte en busca del significado es inapropiado y, en Aira, sería "letal", para retomar su propio juicio sobre Copi. Esa es su principal operación de significación. El sentido es un corte, el sentido interrumpe y fija, el sentido mata. El sentido transforma al papel en papelón —es decir, en obra seria y en vergüenza de lo revelado—; pero al mismo tiempo que se lo borra o diluye, se promete sentido en una instancia extratextual, difusa y de hipotética aprehensión.

Aira escribe para no ser leído, aunque en la negación misma de lo escrito (que ya fue, que ya es pasado y que ya está olvidado) queda un resabio, un indicio, un relato subterráneo, su "mito de autor". Exposición y negación simultáneas que tienen a suscitar un enigma o un "deseo de autor" en el lector que no quiere, simétricamente, convertirse en idiota también él: la idea del autor como una instancia de revelación/ocultamiento y de enfrentamiento con el lector, desarrollada por Maurice Couturier, funciona perfectamente en este caso. Si leer es abarcar, si leer es conceptualizar, si leer es integrar, si leer es, ante todo, releer, Aira superpone procedimientos para seguir siendo ilegible. Su obra sería comparable a esa rata de Copi, tan parecida a la liebre legibleriana que aparece en varias novelas suyas: "Una pieza móvil que corre delante del sentido".

Por otro lado, ese vértigo de reflejos, teorías, peripecias, autfiguraciones, declaraciones contradictorias, termina funcionando como el eco de ese "yo agujereado" que aparece en el inicio de *Cumpleaños*. El mito de escritor en Aira es una galería de máscaras, un juego de identidad, un malabarismo de/con sí mismo, una proliferación. El gesto de escritura es una búsqueda detrás de los "yo" posibles (que, como los dioses hindúes o el sereno Buda, abarcan infinitos avatares). No fabricar una imagen estable, entonces, no existir gracias a un mito de escritor definido, sino instalarse, como en el teatro, en lo que Daniel Sibony llama la dinámica de la identificación y la desidentificación; refugiarse en la risa, mejor que en el humor, una risa que permite ser otro en un movimiento de algunos segundos, una risa que descomponen y recomponen la identidad, que la sacude como se sacude un árbol. No ser, ser otros, suponer que la vida es a la vez múltiple y diferente, que se la va a ubicar en otro escenario, en la próxima máscara. El procedimiento en vez del resultado, es decir, la máscara en vez de la obra. En el centro inhallable encontraríamos, si el sistema se detuviese, un

ser agujereado, un *manque à être*. Pero es una simple especulación: la verdad, ya se sabe, está en la máscara y no en lo que se oculta; la verdad está en el sistema relacional que la máscara crea alrededor suyo, en cómo el sujeto-máscara se inscribe en una red simbólica, diría Slavoj Žižek. Esa máscara móvil es la de un idiota:

En ese sentido, un escritor inteligente revela más que uno idiota. Yo me he esforzado, en la escasa medida de mis posibilidades, en preservar toda mi idiotez natural, para que la literatura actúe sin trabas en mí. Aunque ahí aparece otra paradoja: pues se necesita cierta inteligencia, o mucha (lo he comprobado, ay, a mis expensas) para escribir. De donde resulta que mi idiotez es un simulacro levantado por mi inteligencia, que a su vez es un simulacro utilitario que levanta mi idiotez astuta (*Nouvelles impressions du Petit Maroc*).

Y a propósito de una red simbólica, es interesante señalar la peculiar relación que este juego de máscaras, este último avatar de un mito de autor, establece con la literatura argentina y con la tradición en general. El ser idiota supone reivindicar la falta de memoria, el no ser de la filiación como condición para existir: para poder inventarse como autor hay que olvidar, postula Aira, hay que excluir la mirada del "retrato de nadie", hay que expulsar al otro que se inmiscuye en la escena de la escritura, hay que rechazar una corrección que es abrirle la puerta al adversario: corregir es correr el riesgo del papelón definitivo (en palabras de Aira: "Corregir es invocar a un fantasma. Yo escribo como quien soy, pero si lo escrito estuviera mejor escrito, sería como si lo hubiera escrito otro, algún gran escritor"). O sea: hay que impedir que se fijen los rasgos en un retrato de "gran escritor", lo que sería, ya no máscara de teatro, ya no avatar de autor, sino máscara mortuoria. Sería la cara oscura de la Luna.

En esta perspectiva, sus ensayos forman parte de una estrategia del *aillleurs*, de una reconstrucción literaria (o una construcción de un lugar para la propia literatura) basada en un extrañamiento frente a la tradición –incluyendo en ella a la tradición vanguardista o a la tradición académica de lo nuevo–. Extrañamiento que pasaría, también, por un modo de ausencia: Aira comentaba en 1987 el hecho de que los únicos novelistas "presentables" de la Argentina (Puig y Saer) no estaban "presentes", es decir, residían en ese entonces en el extranjero, para no ser "aplastados", "esterilizados" por la jactancia de sus compatriotas. Así, el ser novelista impresentable y el vivir en un extranjero interno (el barrio de Flores) sería el tipo de supervivencia elegida. Por lo tanto, las representaciones de autor de Aira, su desdén por la obra, su posición narrativa e ideológica de idiota podrían leerse en contrapunto con ciertas construcciones del campo intelectual argentino sobre la figura de escritor. Construcciones en donde la reflexión metaliteraria (posición ante la producción textual y crítica de la universidad), la estrategia de inserción en la tradición (la exposición de un mapa de lecturas como una especie de documento de identidad), las modalidades voluntarias y programadas de intervenir o suscitar eventos públicos (premios, lugar de ediciones, medios en general), todos estos rasgos forman parte del "ser escritor". Pero tampoco hay que olvidar que, simultáneamente, Aira, en un movimiento paradójico que no es ajeno al de Borges o al de Saer, también "diccionariza" la literatura, maneja el criterio de calidad (invirtiéndolo, suponiendo que lo "malo" es lo "bueno"), parodia textos en sus ficciones (de Borges en *Las ovejas a Glosa* en *Varamo*), juzga, valora, rechaza y fija un canon propio. Es decir, reorganiza, como todo escritor, un sistema literario alrededor de sí.

Esa reorganización estaría basada en un concepto inédito o, al menos, en un epíteto provocador: el de literatura idiota, es decir, una escritura que retoma los grandes gestos de la tradi-

ción, no transgrediéndolos sino echándolos a perder, arruinándolos —o sea, desplazándolos—. Literatura idiota que, en negativo, propone una lectura del corpus literario argentino como una literatura inteligente. Inteligente Lugones y su cultura en Lunas (aunque termine comparando al satélite con un queso), inteligente Macedonio y su negación del autor (aunque el cosmos sea, como en el cuento, un zapallo), inteligente Borges con su infinita biblioteca de libros ingleses (aunque Funes recuerde sin entender y Pierre Menard escriba doctamente algo que ya está escrito), inteligente Cortázar con su juego como trampolín metafísico (aunque los Cronopios se dediquen a perder trenes y las familias a construir inútiles cadalsos en los jardines), inteligente Piglia, fabricando herramientas de lectura en sus ensayos y cerrando interpretaciones posibles (aunque el mayor personaje de su obra sea, en *Plata quemada*, un psicópata tan lúcido como distraído), inteligente Saer, cuando construye una saga de inédita amplitud (aunque defienda, con discutible ingenuidad, la ignorancia del escritor frente a su obra). Inteligentes, por supuesto, los profesores y críticos, inteligentes las cátedras de la Universidad de Buenos Aires y los suplementos culturales, inteligentes los directores de colección, inteligentes los Congresos de literatura, inteligentes los libros críticos como éste. Ser escritor en Argentina es ser un escritor inteligente. Sí, frente a todos ellos Aira se sitúa en el lugar del idiota, del idiota de la familia, el que intenta y no lo logra, el que practica, como él mismo lo sugiere, una *philosophie amusante*, que intertextualiza, cita y reescribe pero que termina siempre convirtiendo al cosmos en un zapallo o en un gusano verde, que incluye claves de autointerpretación que desembocan en un vacío, que pareciera querer escribir una saga y le sale una historieta, y que instala trampolines metafísicos todo el tiempo en sus ficciones pero que son inútiles, porque si se salta de ellos uno se rompe, lógicamente, la crisma.

Literatura idiota, entonces, como estrategia de existencia y de defensa. En realidad, la inteligencia arriba mencionada tiene que ver con el punto de partida: cómo seguir escribiendo, cómo proteger los textos, cómo negar la propia lucidez, cómo olvidar a Barthes y a Benjamin, a Adorno y a Lacan, cómo huir de un espacio de la creación atravesado por las miradas de los otros: cómo evitar el papelón. Se ha afirmado que la de Aira es una literatura de después, cuando ya todo sucedió, todo fue dicho, todo fue leído. Por eso mismo su literatura se sitúa en un principio ficticio, antes de la llegada de la inteligencia, cuando no se sabía aún la verdad sobre las caras de la Luna. Literatura del final —de fin de siglo—, pero también literatura de principio —de principio de milenio—. Al interrogante ¿cómo seguir escribiendo?, él contesta simplemente “escribiendo, llevando adelante la escritura”, ya que el significado está siempre en lo que sigue, no en lo que se ha escrito, no en lo que se ha leído. El sentido se sitúa en el futuro y no en el pasado. La literatura argentina y sus figuras de autor estarían todavía por inventarse. La apuesta es, en sí, vertiginosa.